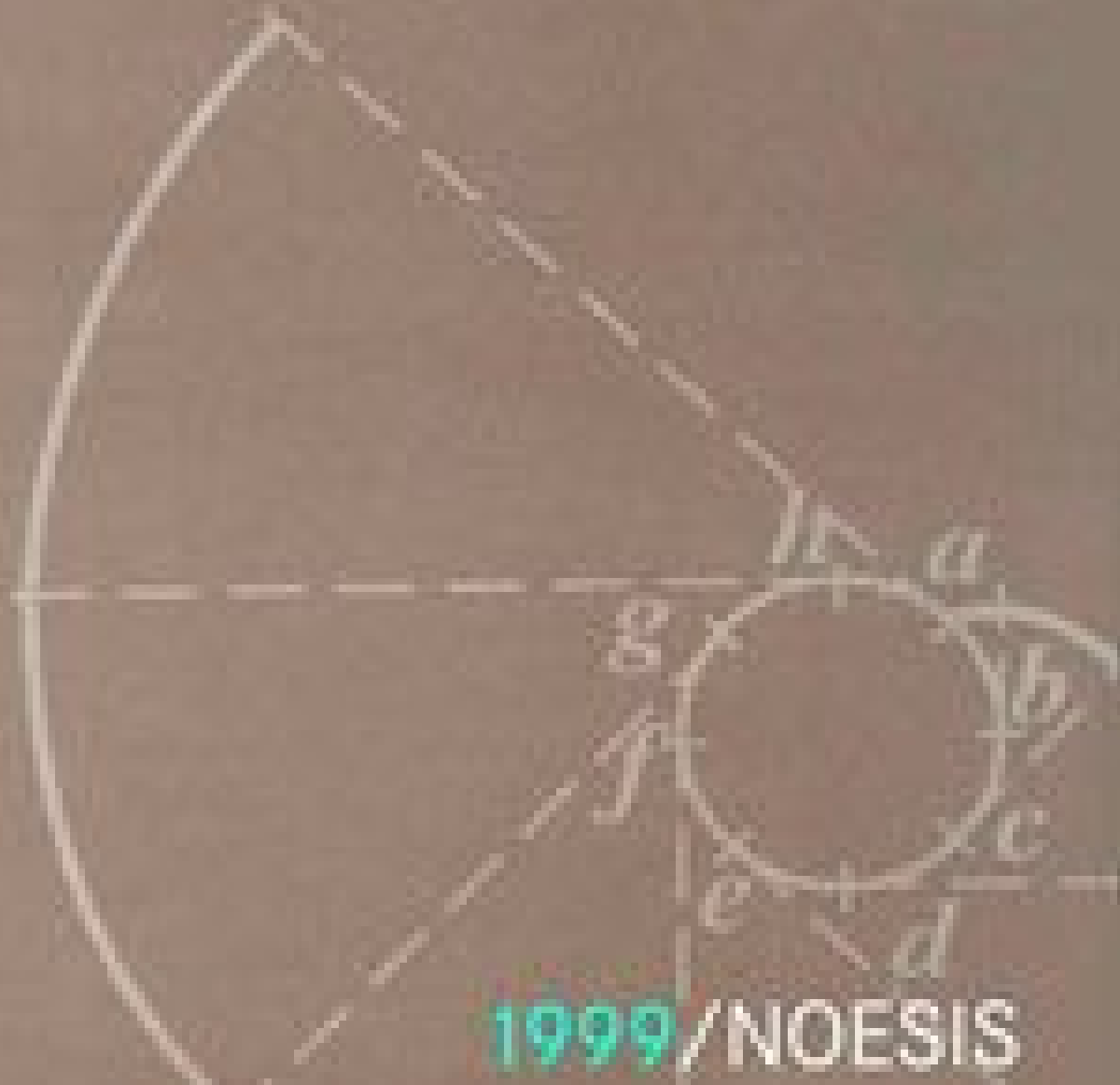
PROSES À CONTRAINTE

FORMULES/REVUE DES LITTÉRATURES À CONTRAINTES

monk detambel ricardou volodine



1999/NOESIS

Formules n°3 n'est pas dédiée à Monsieur Jourdain mais plutôt à tous ceux qui font de la prose en le sachant, et plus spécialement à Jorge Luis Borges dont nous fêtons le centenaire de la naissance.

Festival
de la Nouvelle
à Saint-Quentin 1999

Ce numéro, qui comporte de nombreuses nouvelles, est spécialement conçu pour notre troisième participation à ce festival du 27 au 29 mai 1999.

Revue publiée avec le concours du CENTRE NATIONAL DU LIVRE (FRANCE), de la COMMUNAUTÉ FRANÇAISE DE BELGIQUE et de la DRAC de PICARDIE.

Formules est une publication de l'Association « Reflet de Lettres » (SAINT-QUENTIN, Aisne), avec la collaboration de la Fondation Noésts Internationale et de l'Association Noésis-France.

Formules est une revue traitant d'un domaine particulier, celui des littératures à contraintes. Les envois spontanés sont encouragés, pourvu qu'ils soient en rapport avec ce domaine ; toutefois *Formules* ne maintiendra pas de correspondance avec les auteurs des textes refusés, qui ne seront pas retournés. Les auteurs publiant dans *Formules* développent librement une opinion qui n'engage pas la revue. Cependant, *Formules* se donne pour règle de ne jamais publier de textes antidémocratiques ou contraires à la dignité de la personne humaine.

Adresse de la rédaction en Belgique :
Parkstraat 171 - 3000 LEUVEN
Courrier électronique : jan.baetens@arts.kuleuven.ac.be

Adresse de la rédaction en France :
79, rue Manin, 75019 PARIS
Courrier électronique : bernardo.schiavetta@wanadoo.fr

Site Internet : http://www2.ec-lille.fr/~book/formules/
Responsable du site : Philippe Bruhat

Directeurs de la publication :
Jan Baetens et Bemardo Schiavetta Conseillers à la rédaction :
J.-D. Bertharion, Daniel Bilous, Rosalba Campra, Eric Clémens, Didier Coste, Pascal Durand, Jean Lahougue, Guy Lelong, Mireille Ribière et Michel Voiturier
Envois publicitaires : Laura Schiavetta, jr.

© Reflet de Lettres, 1999
© Pour les textes : les auteurs, 1999
© Gallimard pour *L'Année Zu* d'A. Bello
ISSN 1275-7713
ISBN 2-8251-1235-6
Dépôt légal en France : avril 1999

Direction régionale des affaires culturelles
Picardie

Sommaire

Editorial **6**

Dossier « Proses à contraintes »

Créations

Alain André **L'archipel amoureux** 13
Gérard Assayag **L'alternateur** 18
Antoine Bello **L'année Zu** 21
Jacques Bens & Jacques Jouet **Conquête de l'espace** 30
[Paul Braffort] Walter Henry **Prose du Transfinitien** 36
Alain Chevrier **Un gars qui a trop bu** 45
Eric Clémens **L'Anna,**
avec une introduction de François Bovier 48
Régine Detambel **César fit faire un pont** 61
Pascal Durand **Incipits** 79
Patrick Flandrin **Pas de fric pour Ange Pitou** 85
Michelle Grangaud **Tristan Stein** 89
Pascal Kaeser **Centon tiré du néant** 92
Guy Lelong **Le stade** 94
Hervé Le Tellier **Quelques mousquetaires** 108
Madame de Maintenon **Deux lipogrammes** 115
Ian Monk **(Mum's Apple) Pie** 116
Didier Nordon **Pêle-mêle** 118
Claudette Oriol-Boyer **Ceci n'est pas un texte pour enfants** 120
Marc Parayre **Marie** 123
Chantal Robillard **romance en mer sereine** 129
Eric Sadin *T* 134
Stéphane Susana **Nier est effet serein** 136
Michel Voiturier **Ursule et le géomaître** 137
Antoine Volodine **Un étrange soupir de John Untermensch** 141

Antécédents

Marcel Bénabou **A propos de** *What a man !* **150**
Marc Lapprand **Trois points sur l'Oulipo** **162**
Pierre Le Pilloüer **Caches de l'Arche** **170**
Jean Ricardou **La contrainte corollaire** **183**
Hermes Salceda **La règle et le genre** **198**

Etudes d'œuvres contemporaines

Jan Baetens **Renaud Camus et l'écriture à contraintes** **204**
Alain Chevrier *Tom,* **un roman monosyllabique** **206**
Sjef Houppermans *Compact* **couleurs de Maurice Roche** **208**
Marc Lapprand **Le point sur les proses à contraintes à l'Oulipo** **215**
Guy Lelong *Le domaine d'Ana,* **un récit textuel de Jean Lahougue 222**
Dominique Moncond'huy **Lartigue, danseur de mots en prose** **226**
Chantal Robillard **La littérature enfantine française à contraintes 232**

Hors dossier

Suites au numéro 2

Rectificatifs à notre présentation de l'article de Marc Parayre 238
Sémir Badir **à propos d'***écritures,* **sous la contrainte** 239
Philippe Beck **réponse à notre note de lecture** 241

Comptes rendus

Notes de Jan Baetens, Jacques-Denis Bertharion, Daniel Bilous, Alain Chevrier, Cécile De Bary, Pascal Kaeser et Mireille Ribière *sur Antoine Bello, Alexandre Albert-Galtier, Jan Baetens, Paul Braffort, Roland Brasseur, Jacques-Denis Bertharion, Pascal Durand, Luc Etienne, Michelle Grangaud, Jacques Jouet, Marc Lapprand, Armel Louis, Jacques-Henri Michot, Gilles Tronchet, l'Anthologie du Noroît, Prose/poésie : circulations et les revues Java, Hespéris, La Licorne, Quademo, Texturas, I^es Amis de Valentin Brû* 244

EDITORIAL

La prose est née d'hier, voilà ce qu'il faut se dire.

Gustave Flaubert
(lettre à Louise Colet du 24 avril 1852)

Jan Baetens & Bernardo Schiavetta

Mais qu'est-ce enfin que la contrainte ? Certes, intuitivement, tout le monde le comprend. Le terme même est devenu courant, voire obligé, après que l'Oulipo l'eut repris à l'ancienne prosodie, celle qui (disait-on) soumettait les poètes « aux contraintes du mètre et de la rime ».

Ainsi, « contrainte », « vers » et « poésie » sont des notions liées entre elles par le vocabulaire qui est le nôtre. Mais, s'agissant de l'écriture en prose, un tel rapport irait-il autant de soi ? Et son parangon contemporain, le roman, n'est-il pour beaucoup, selon un paradoxe qu'il est urgent d'examiner, le genre dont la seule contrainte serait de ne pas en avoir?

Notre numéro sur les « Proses à contraintes » veut donc donner d'abord quelques éléments concrets pour montrer que cette vision stéréotypée de la prose comme écriture non contrainte ne correspond nullement à l'activité réelle de nombreux écrivains de nos jours. Par ailleurs, le thème de ce dossier coïncide heureusement avec une actualité littéraire où plusieurs romans à contraintes ont été très remarqués par la presse : *Éloge de la pièce manquante* (Gallimard), roman-puzzle d'Antoine Bello, *Le Domaine d'Ana* (Champ Vallon), roman-cryptogramme de Jean Lahougue et *30 jours à tuer* (France Loisirs), roman à scripteurs multiples, né d'une expérience interactive de Yann Queffélec en collaboration avec Joëlle Ecormier, Marceline Breton, Patrick Sickersen, Christophe Tissier, Louis-Olivier Dupin et Christophe Sancy.

Certes, nous aurions souhaité donner une étendue plus ample dans ce dossier aux discussions théoriques sur le concept et le statut de la contrainte, mais cela ne peut se faire que dans le cadre d'un dossier spécifique. Ce sera la tâche de notre prochain numéro, qui traitera de la définition et de la classification des contraintes.

Toutefois, pour vous en donner l'avant-goût, nous dirons déjà que nous opérons une distinction entre le **texte à contrainte** (en tant qu'objet) et la **contrainte textuelle** (en tant que procédé), ce dernier aspect se divisant à son tour en **contrainte d'écriture** et **contrainte de lecture.** Ce distinguo, à première vue anodin, réserve néanmoins quelques surprises.

Mais considérons d'abord ce triple aspect de la contrainte dans un texte concret : *La Disparition*, par exemple. Dans un premier temps, survient *Y action* même d'écrire le lipogramme en utilisant uniquement des

mots sans « e ». Dans un deuxième temps, il s'agit du résultat de cette action, le lipogramme proprement dit, qui en est la trace objective et objectivable : le texte sans « e » de La *Disparition*. Mais celle-ci ne peut être véritablement *reconnue* que par une grille de lecture (qui nous permettra de percevoir l'absence de la lettre « e » dans tout le texte).

Autrement dit, la **contrainte d'écriture** (le procédé de production du texte) appelle une **contrainte de lecture** (le procédé de réception du texte) qui s'exercent toutes deux sur un support objectif, le **texte** à **contrainte.**

Dans un grand nombre de cas, la cohérence et l'interdépendance de ces trois aspects du devenir du texte à contraintes contribue à masquer leurs différences, et à brouiller les possibilités d'une définition globale des phénomènes liés à la contrainte. Par contre, l'intérêt de notre triple distinguo apparaît clairement dans le cas de textes que l'on sait construits grâce à un procédé d'écriture, mais dont aucun procédé de lecture ne saurait en retrouver la trace, car celle-ci a été éliminée pendant l'une des étapes de ce même procédé d'écriture. L'un des exemples majeurs sont les *Impressions d'Afrique,* dont seules des révélations posthumes de Raymond Roussel (sur ce qu'il appelle son « procédé évolué *»)* ont dévoilé (en partie) les secrets de sa fabrication. Dans ce dernier exemple il y a bien une **contrainte d'écriture isolée** qui ne produit pas de texte à contrainte proprement dit.

Par ailleurs, une autre possibilité, assez inattendue, peut encore se présenter dès que l'on considère le cas des *interprétations* allégoriques isolées. Dans les allégories proprement dites, il est habituel que l'auteur exprime clairement - soit dans le corps de l'œuvre, soit dans quelque annexe - que son allégorie représente terme à terme une réalité parallèle, comme dans le commentaire en prose que St Jean de la Croix a écrit à propos de son *Cantique spirituel.* Ici, la *contrainte d'écriture* allégorique appelle une *contrainte de lecture* allégorique d'un *texte à contrainte* allégorique. Cependant, dans le domaine du commentaire textuel, il n'est pas rare de trouver certaines surinterprétations. Il s'agit souvent de lectures allégoriques (ou d'autres types d'interprétation) appliquées à des textes dont il est impossible de prouver matériellement qu'ils ont été écrits dans une intention de ce genre. Or, *une contrainte de lecture allégorique peut toujours être inventée et appliquée à un texte quelconque.* Ce dernier fait, à lui seul, détermine la possibilité inattendue dont nous parlions, l'existence de **contraintes de lecture isolées,** sans contrainte d'écriture avérée.

Ces contraintes d'écriture ou de lecture isolées méritent aussi notre intérêt, car, une fois notées, elles aussi peuvent devenir texte, ou projet de texte. Quant aux textes à contraintes proprement dits, ils présentent beaucoup de complexité et de richesse. Disons très brièvement que nous pensons qu'un **texte à contrainte** doit être reconnu comme tel seulement si l'on y peut prouver *la trace objective et objectivable d'un procédé textuel à la fois systématique et non obligatoire* (à l'exclusion des procédés d'écriture systématiques mais obligatoires, comme la syntaxe, la grammaire, etc.). Disons

également très brièvement que nous croyons pouvoir reconnaître deux grands types élémentaires : **les textes à contraintes du signifiant** et les **textes à contraintes du signifié.** Ne pouvant développer ici tout cela, nous optons pour la diffusion restreinte et interactive de notre approche théorique de la contrainte : la version la plus récente figure sur notre site Internet[1] et les lecteurs intéressés pourront toujours, s'ils le souhaitent, en obtenir la version électronique sur disquette. Les suggestions, remarques, critiques, questions et modifications seront intégrées au fur et à mesure aux discussions en cours, qui devraient permettre d'aboutir à un texte plus rigoureux. Celui-ci sera publié, comme nous l'annoncions plus haut, dans notre prochain numéro.

Revenons donc à notre numéro 3 et ses « Proses à contraintes », qui réunit un grand nombre d'auteurs. L'on connaît déjà la place centrale qu'occupe la contrainte dans l'œuvre de Jean Lahougue, de Jean Ricardou ou des membres de l'Oulipo, mais on ignore encore trop ce que doivent à l'écriture à contrainte des auteurs comme Antoine Bello, Renaud Camus, Régine Detambel, Pierre Lartigue ou Antoine Volodine, que l'on retrouvera tous en ces pages, en compagnie d'autres auteurs tout aussi remarquables, mais moins connus (et pour cause : certains publient ici pour la première fois).

Dans un premier temps, en plus des textes de création, nous avions songé à offrir aussi un panorama raisonné des proses à contraintes des vingt dernières années. Mais rapidement, au vu du grand nombre d'œuvres qui correspondent à cette définition, cette tâche s'est avérée peu réaliste et pour tout dire impossible dans le cadre étroit d'un seul volume. Loin de toute exhaustivité, donc, nous n'avons retenu que très peu d'articles sur des œuvres récentes, pour mettre en relief la variété des contraintes utilisées.

Parmi les textes à contraintes qui se construisent à partir du mot comme élément, nous offrons ici une courte étude sur *Tom*, roman monosyllabique de René Droin, mais nous avons laissé de côté à regret *La Modéliste*, roman en mots de genre féminin, de Régine Detambel, *Djinn* d'Alain Robbe-Grillet (qui joue avec les exercices de conjugaison), et le *Navire Argo* de Richard Jorif (qui tente d'épuiser le vocabulaire du Littré)...

Nous avons dû renoncer également à aborder certains textes à contraintes qui construisent à partir de la phrase, comme *Les Demoiselles de A.*, roman-centon de Yak Rivais, ou bien le roman *Le Souverain Poncif* de Morgan Sportès ou la nouvelle *Vulgaires vies* de Béatrice Beck (deux textes composés uniquement de phrases-clichés), ou bien encore certaines fictions comme *La Prescription* ou *L'Apparence de la vie* de Michel Falempin (fondées sur le développement hyperbolique de la périphrase).

Par contre, nous avons pu consacrer quelques études à des textes à contraintes dont l'élément de base dépasse la phrase : contraintes de composition ou de plan s'étendant à l'œuvre toute entière, comme c'est le cas de *Compact* de Maurice Roche (étudié par Sjef Houppermans), mais nous aurions voulu parler également de *Marelle* de Julio Cortâzar ou de *Le*

Dictionnaire Khazar de Milorad Pavic, trois romans proposant des lectures multiples. Néanmoins, cela ne représente que l'une des nombreuses possibilités des contraintes de composition. Considérons ne serait-ce que la complexité du plan selon le module de la sextine des *Beaux Inconnus* de Pierre Lartigue (étudié par Dominique Moncond'huy), pour ne rien dire de tant d'autres exemples du domaine étranger, comme le roman de Charles Palliser *Quinconce* (qui diversifie l'intrigue selon des modules quintuples). Et, comment oublier le Nouveau Roman? En effet ses auteurs ont excellé dans l'emploi et surtout dans la découverte de contraintes de composition, à tel point que Jean Ricardou a pu faire une étude de ce groupe à travers les contraintes explorées dans leurs ouvrages *(Le Nouveau Roman,* Seuil, 1973 ; réédition 1991).

Nous avons également pensé à de nombreux écrivains actifs dans les genres dits populaires. Le domaine de la littérature enfantine à contraintes, dont le grand ancêtre est bien sûr Lewis Carroll (la contrainte de composition de À *travers le miroir,* par exemple, est un partie de jeu d'échecs), offre une profusion de procédés, dont Chantal Robillard dresse ici un premier inventaire. Mais c'est sans doute le roman policier qui exhibe les cas les plus spectaculaires et les plus systématiques du recours à la contrainte. Un auteur comme Agatha Christie, dont on a déjà pu souligner que les exceptionnelles qualités d'invention sont avant tout d'exceptionnelles qualités de construction[2], a exploré systématiquement la combinatoire des fonctions narratologiques qui sous-tend la place du coupable dans le roman d'énigme[3]. Plus proche de nous, et à un autre niveau de qualité, une collection comme *Le Poulpe* garde comme contrainte le retour du même détective, mais repris par une multitude d'auteurs-scripteurs différents qui l'adaptent à leur guise sans toucher aux traits essentiels du personnage.

Un dernier groupe semble être peu représenté en général, celui des essais à contraintes (du moins à contraintes « littéraires »). Pour cette raison, nous sommes très heureux de publier ici les réjouissantes études de Marcel Bénabou (« À propos de *What a man!* ») et de Marc Lapprand (« Trois points sur l'Oulipo »). Toutes deux pourraient trouver leur place dans *Essais d'érudition fantastique,* un livre que nous préparons actuellement avec la complicité de quelques savants fous.

Du reste la prose n'est pas le seul domaine où se manifestent, en dehors du champ mieux balisé de la poésie, les défis et surprises de la contrainte. Le théâtre, la bande dessinée, le cinéma, la peinture, la sculpture et surtout la musique (qui en un certain sens n'est que contrainte), bref toutes les pratiques artistiques permettraient d'ajouter au territoire de la contrainte des contrées riches et nouvelles.

Formules se promet certes de les aborder un jour. Ce sera l'occasion de passer d'une théorie restreinte, c'est-à-dire textuelle ou littéraire, à une théorie de la contrainte plus vaste, dont les présentes réflexions ne sont que les timides premiers pas.

NOTES

[1] **Cf. Bemardo Schiavetta,** *Définir la contrainte,* **document Internet consultable sur le site FORMULES :**

chttp ://www.2.ec-lille.fr/~book/formules/>

On y trouvera une définition de la contrainte comme procédé textuel (contraintes d'écriture et contraintes de lecture), ainsi que la classification et définition des textes à contraintes matérielles (ou du signifiant); des textes à contraintes sémantiques (ou du signifié) ; des textes à contraintes des fonction nar- ratologiques ; des textes à contraintes métatextuelles et non métatextuelles, etc.

[2] **Cf. l'étude d'Annie Combes,** *Agatha Christie. L'écriture du crime,* **Les Impressions nouvelles, 1989.**

[3] **Le narrateur est l'assassin (***Le crime de Roger Ackroyd,* **récemment soumis à une nouvelle contrainte de lecture par Pierre Bayard dans son** *Qui a tué Roger Ackroyd?,* **Minuit, 1998); l'assassin est l'une des victimes (***Dix petits nègres,* **réécrit brillamment par Jean Lahougue dans** *La Comptine des Height,* **Gallimard, 1982) ou encore l'assassin est le détective (***Rideau,* **dont il serait intéressant de rapprocher** *Les Gommes,* **Minuit, 1953, d'Alain Robbe-Grillet).**

CREATIONS

Alain André

L'archipel amoureux
(extraits)

L'athlète d'Angoulême

Albert Ardouin attend, assis à l'avant d'une antique Austin. Autour de l'automobile à l'arrêt s'alanguissent acacias et aubépines, ainsi qu'une allée asphaltée qu'on a adaptée aux activités des aoûtiens. S'aperçoit aussi à l'arrière-plan, auréolé d'azur, l'atypique amer d'Ars-en-Ré, dont l'astre aveuglant allonge les arcatures les plus apparentes.

À l'abri de ses arbustes ajourés, Albert s'angoisse. Son âme adolescente en appelle aux anciens âges. Que n'est-il en armure, aristocratique amant d'une Aliénor d'Aquitaine ? Il aurait l'allure altière, l'anathème agile, de l'audace, ne s'ankyloserait pas l'anus dans une affreuse Austin. Mais Amanda, l'affoleuse dont l'anatomie angélique Tard si abominablement, est anglo-saxonne, adventiste et adepte d'aérobic ! Avec l'attente, les alarmes d'Albert s'augmentent d'amères adjurations. Qu'elle ne l'abandonne pas ! Qu'elle ne s'acoquine pas avec cet athlète angoumoisin, dont les assiduités sont avantagées par un anglais moins approximatif! Qu'Anny, l'amie d'Amanda, ait affabulé pour l'aguicher !

Tout à ses anticipations, Albert allume l'auto-radio. C'est un adagio d'Albinoni, archi-évidemment, qu'il amplifie. Arrivent alors sur l'allée aréneuse, alas ! les amateurs d'aérodynamisme annoncés par Anny. Dans leurs atours acryliques, antivol accrochés à l'arrière, ils sont aplatis sur leurs (h)aridelles d'alu et d'acier. L'athlète d'Angoulême, arquant des adducteurs aguerris, ahane en avant de leur abject attelage. Elle, elle avance aussi : auburn, animale. Elle, son Aphrodite d'Atmore (Alabama). Elle, qui l'avant- veille, alors qu'ils s'étaient allongés dans l'avoine et l'aubifoin, attisait ses ardeurs à l'aide d'attouchements accordés sans afféterie aucune, avant d'accepter de les assouvir...

Affichant une allégresse atterrante, Amanda appelle alors son acolyte :

Antoine ! Antoine, attends-moi !

L'autre s'arrête aussitôt. Elle arrive, adorable, apprivoisée. Ils s'abouchent avec avidité, avant de s'asseoir à nouveau sur leurs (h)ardis ale

zans d'aluminium. Albert aspire à l'abîme. C'est abject, mais avéré : Amanda est amoureuse. Amoureuse, autant se l'avouer, cet adjectif est atroce. L'avenir, un avortement d'alexandrins... Puis il en a assez. Assez d'être assis, apathique, dans son Austin. Assez de s'être avili à attendre. Il n'attend plus. S'administre un Aspro, un Armagnac, et appareille vers Anny, à Ars. Adieu, Amanda! Il accélère. Au-dessus de l'auto, des arondelles, de l'archipel alangui dans son atlantique, l'astre affaibli s'alite.

Et l'amer d'Ars s'absorbe dans l'azur assombri, jusqu'à l'aube d'après.

Hôtellerie

Hélène Hude est hôtelière. Ne le hurlez pas : l'hôtel des Hortensias est un hôtel honteux. Elle l'a hérité d'un hurluberlu de Hambourg, pour avoir reçu ses hommages en des heures où cette hospitalité heurtait les plus humains d'entre nous. Les hordes de hippies, les homosexuelles hommasses ou haschichins, tous ceux que les autres hôtels hésitent à héberger, si harassés soient-ils, sont donc pour les Hortensias. L'hôtel n'en est pas moins un havre, qui a fait mon heur (hormis cette horreur d'un hall hyacinthe hérissé d'huiles de Hokusai).

En hiver, Hélène Hude hiberne, et l'hôtel aussi, que hantent les housses. Elle happe un Hôlderlin historié ou un huitain de Hugo, Héloïse ou Les Hauts de Hurlevent. Seul Humbert Humbert, un heimatlos de Harris- burg qui habite le hameau des Herteaux, la hèle hebdomadairement. A huit heures, il harcèle le heurtoir et la huche. Elle n'hésite pas : c'est l'heure H. Ils se harpent à la hâte. En hors-d'œuvre, ils ont des huîtres. Sur la hi-fi, du Hindemith. Ensuite, du homard et un hochepot. Le hussard hédoniste rend à Hélène d'homériques hommages : elle est son harem, son hétaïre huguenote. Il lui happe enfin les hanches. Les hormones d'Hélène l'humanisent. Son hâvre se fait humide pour la hampe de cet herméneute hircin de son hérésie hôtelière. Il l'honore à l'horizontale, non sans habileté, tandis que haletante elle s'hallucine en hors-bord à Hawaï ou sur l'Himalaya en hélicoptère.

Hors l'hôtel, une haridelle hennit. Dans un hangar, un hiératique hibou hulule. Et les nuages hauts-pendus hydratent la houle.

Moi, Maurice Morin, matricule 1205

Moi, Maurice Morin, matricule 1205, meurtrier d'une mère qui fit monter tous les marins du monde dans sa maison de Muzillac (Morbihan), je me morfonds derrière les murs de Saint-Martin. En ce mardi de mars, j'y mâche et remâche les menaces des matons, de minables m'as-tu-vus de mèche avec la mafia des maries de Montreuil ou de Marseille.

Ici, pas de mea-culpa. Un moine y maudirait son missel. Alors on se met un masque. On se momifie. On magasine les mégots. On murmure malgré les mouches et les morpions, les morigénations des matons, les mecs qu'on mène menottés au mitard. On maquille sa mémoire, on monologue la monodie du malheur. On se masse, on se muscle, on mollarde avec mépris. On est à Saint-Martin-de-Ré.

Ce mardi, c'est la maline. Les mouettes ont déjà migré vers les maisons et les ménils, mars et morios se sont mussés dans les merisiers. La mer marnera, menaçant marais et muions, et les mâts derrière la maçonnerie des môles, tels de mesquines maquettes maritimes. Mais il n'est que minuit à ma montre. Je moisis dans des miasmes musqués. Sur son matelas, Momo le Martiniquais marronne dans un mirage de mornes et de mangroves. Mustapha, un mercanti minable, à-demi mutique, qui a massacré à la machette le macchabée de sa maîtresse, se médite maquisard ou muezzin dans une mosquée de la Mitidja. Les mâchoires de Michel, un macrocéphale malpropre, manduquent et mastiquent, puis il météorise ses mojettes.

Sur ma malle, Montaigne, un Mishima. Aux murs, les meufs sur lesquelles médite ce mort-de-faim de Michel : Monique, une morue qui se manipule mollement la motte, Martine, une muse de Monoprix, Moll, une miss aux miches molles de MacDo, et Marlène, une minette moche et musclée dont le maillot moule la matrice. Et moi, si mal né que j'ai maudit ma mère, au matin je me masserai le mandrin avec une mome méthode. Je me masturberai sans ménager ma monture de misère, jusqu'à mériter le médiocre mystère, non d'une marée miraculeuse, mais d'une morve montant maigrelette au méat, misérable mouillure qu'un mouchoir muera en mucus mélancolique. Et moi, moi le mécréant, je ne materai ni Monique, ni Martine, ni Moll ni Marlène, mais dans ma main cette médaille de la Madone, que ma mère y a mise avant de mourir. Miserere.

La pension à Poitiers

Pourquoi, à peine ses parents auraient-ils passé le pont pour se perdre vers leur pitoyable paroisse, serait-il prisonnier de cette pension de Poitiers ? Un prisonnier qui n'aurait pu pousser la plus petite plainte, pendant que la parentèle plénière palabrait sous les persiennes en un ping-pong de paradoxes pontifiants, à peine un pauvre pourquoi, puisqu'ils l'avaient prévenu :

Philippe ! c'est la première pension de la province par ses prestations pédagogiques !

Si bien que son patriarche de père l'avait prié de ne pas pleurer :

Philippe ? Pff ! quelle propension à poltroniser !

Lui avait perdu pied, mais pourtant : pourquoi passerait-il le porche de ce pénitencier planté sur le plateau pictave ? Pourquoi devrait-il y avoir de nouveau cette préhistoire d'eux, proscrits, pâles dans leurs paletots, avec des parents professeurs ou paysans pour la plupart, vers Parthenay ou le Périgord, d'eux prostrés à leur pupitre pour la panoplie des pensums (ne pas paresser, il y aura un palmarès à présenter, penser plutôt à ces pharisiens de profs posés derrière leur plastron, pansus, prudes polichinelles ou purs perroquets de passage pétant de peur en présence du potentat prévaricateur qui les pousse), d'eux peinant sur la page avant de se pousser de palier en palier jusqu'aux paillasses à punaises et à photos pornos?

Oui, pourquoi, puisqu'il ne peut plus rien partager, pas même le pain, avec ces pantins que sont ses pairs, potaches qui furent petits la proie de Premières paillards ou polymorphes, des parias protégés de pires qu'eux-mêmes par la pénalité de principe d'un prépuce palpé? Et plus que tout, pourquoi, pourquoi a-t-il perdu pied au point de partir en piétinant son poulet et ses patates ?

Il pédale, du Peu Pierreux vers la Passe, le phare, les Portes. Il pédale, parmi ce plat pays qu'il prise plus que tout le Poitou. Il ne passera plus les piles du pont ni le pertuis ! Il pédale, pendant que ses parents partent vers les pêcheries du platin pour y pêcher à pied patelles, praires et palourdes. Il pédale, entre les platanes et les pins parasols, jusqu'au petit port de plaisance de la Patache où lui et Patricia se sont promenés.

Il pédale en se promettant qu'il partira, vers le Portugal, vers la Pampa, ou vers Paris plutôt, pour panser ses plaies, prendre à pleins poumons. Il partira, comme il est parti de la Patache après leur promenade. Patricia palpitait, sa peau parfumée sous le paréo, il lui picorait les phalanges, le poignet, les paupières papillotantes, les pommettes à paillettes, une poitrine plus pulpeuse que la pâtisserie de toutes les profiterolles, Patricia, sa pouliche pâmée, la prendre contre la palissade, pénétrer pagode pivoine, mais tout avait passé, pourquoi, comme le pétrolier au-delà du phare. Elle était partie dans la Panhard de ses parents, un prothésiste à Péri- gueux et sa poule du Pas-de-Calais...

S'il part en pension, pas de pétard : la pension il la pillera, y propagera peste et phylloxéra. Pas de pardon : les pions il les plantera, au poteau ou au piquet, pire qu'un peloton de paras. Ne plus pactiser : pourfendre. Pousser son palefroi parmi piédestals profanés et profs au périnée perturbé par le pal, pareil à Persée sur Pégase pillant le palais de Polydectès, et plus tard... plus tard, il aura la paix. Publier, de la prose ou de la poésie, des pochades ou des pamphlets, ou bien peindre, des portraits, des paysages ! La paix !

Waterproof

Dans son wagon-boat à quai (sur un wharf), Wanda Wax, du Wyoming, washe au white-spirit ses winches en wolfram, un wish-bone et ses water-ballasts. Aux water-closets, elle a wissé une wuile de Wang Wei, un wapiti.

Wanda Wax n'est pas une week-endière. Elle a déjà (tout) vu : Wallis (et même Futuna), Wall Street et West Point, Winnipeg aussi. Mais nul n'a touché son wampum, nul n'est entré dans son wigwam waterproof. Sa vie est un walk-over. Le soir, Winfields et whiskies en watchant des William Wyler et des Billy Wilder. Ou bien writing workshop avec Walt Whitman et William Carlos Williams. Ou encore : whist en écoutant du Wagner. Il n'y a rien pourtant d'une wahhabite en elle : les walkyries, les poèmes de Mathilde Wesendonk et le Walhalla lui liftent la Weltanschauung. Après Wagner, elle peut rêver nuits de Walpurgis et rois wisigoths (Wallia, ou bien Wamba).

Mais ce soir, elle se watche un western avec Mae West et des winchesters. Après, que se mitonnera-t-elle : un welsh rarebit ou un ragoût de wyandotte ?

Zizi zoomorphe

Au zinc, Zani Zaccharia, zingueur sur la Z.U.P. de Zonza, zyeute la zone en zélote de Zoïle. Avoir zappé de Zanzibar à ces îles, quelle zouave- rie ! Au zénith : zéro ! Nul zeppelin, nul ziggourat. Pour le zoo, rien de bien zazou ! Nul zeuglodon, nul zorille, nul zygène : rien qu'un zoulou, un toutou zain, des zoies, un zig en Z.X. Sur la mer ? Ni zenzile ni zélande : sept zozos dans leur Zodiaque. Les livres ? Il a le choix entre Zweig, un zuihitsu, Zola, Zamiatine ou Zarathoustra ! Que des zeugmes !

Le zéphyr souffle, zen. Zut ! Rien à zyeuter : il s'use le zinn pour peau d'zébi ! Zani Zaccharia zoome vers son signe du Zodiaque, zizi zoomorphe entre les pans zippés de sa chemise en zénana. Il se sent les zygomatiques en berne. Zigouiller tous ces zombies, nom de Zeus ! Mais au lieu de faire le zigoteau zizaniaque, il revient à son zinc et à son assiette de zakouski. Vivement Zonza, se zozote-t-il. A Zonza, il aura son zarf à kawa, ses canettes de zython, sa Z.U.P. à zinguer, la zézette de sa zozotteuse de Zoé ! Puis il zigouille son steak de zébu à moins de douze zlotys. Zou !

Gérard Assayag

L'alternateur

Je ne comprends pas. Comment savoir ce qu'il pense? Et comment comprendre sans savoir? Il vient d'entrer. Affable comme au premier jour. Sincère? Il me tend sa main, franche. Tout est déjà en place. Avant et la suite. Ce qui n'est pas là c'est ce qu'il pense. L'espace, déformé. Il me prenait la main comme chaque fois. Il aurait bien aimé savoir. Mon visage était affable, impénétrable, comme toujours. Comment aurait-il pu savoir? Je lisais en lui comme à livre ouvert. Les corps, cessant leurs ondulations. Son air de savoir, d'avoir toujours su, de comprendre. Comme s'il pouvait ! Le compromis renégocié chaque jour, tu feins de me connaître et je feins de le croire. Comme chaque fois, non, comme toujours, son petit air supérieur pointe sous le masque enfantin. Les volutes filandreux du premier compte rendu tournoyant déjà entre les corps. Les corps installés dans leur portion d'espace, cessant leurs ondulations erratiques, filant droit leur tunnel de temps. Et voilà. Il a parlé le premier. Je me suis encore fait avoir. Je me suis laissé prendre à son air finaud, sa franchise frelatée, sa condescendance. Ses paroles filent une substance gluante qui bifurque sans cesse entre ligne et plan, translucide, bleuâtre, augmentant comme une multitude d'excroissances sa part d'espace autorisée. Au rapport. Exécution. Il aurait déjà fallu savoir quoi dire. Quoi raconter. Chaque fois la même chose. Trop vite. Quoi dire. Les méandres baveux, ça faisait un peu science-fiction, mais ça ne me gênait pas outre mesure, d'autant plus que si tu avais vu sa tête ! Surprendre l'adversaire, toujours, et l'écraser, si possible comme une limace baveuse. En laisser un peu pour le lendemain, après tout rien n'avait jamais indiqué que cela cesserait un jour. «… c'est Hans qui l'a vu le premier. Il a tiré en l'air, puis il a visé, c'était stupide, autant le raccompagner gentiment à la sortie. Enfin, Peter a fini par l'abattre... » J'imagine les trajectoires tourbillonnantes du sang, entre ligne et plan, retenant un bref instant le corps dans sa chute vers le sol enneigé. Et moi « rien à signaler, chef » quoique « Philip a eu des ennuis. Des ennuis mécaniques. L'alternateur je crois. Il l'a grillé, l'imbécile... » Je guette la réaction sur son visage impassible. Il filait doux. Ils ont choisi la ligne dure. « Personne ne doit pénétrer le périmètre. » Il guettait la réaction sur mon visage impassible. Le corps finissant par tom

ber, les cordelettes pourpres brisées, gerbes floues de fils à la Vermeer. Le sang retombant en pluie sur la neige étale. Des métaphores maintenant ! Avant c'était simple. Des rapports concis, le style militaire, trois mille morts, je veux dire trois mille mots, qu'est-ce que j'ai, je ne trouve plus mes mots, et l'autre qui continue à filer sa toile. Nous nous retrouvions chaque jour pour l'affrontement. Répétition de quelque chose à venir. De toute façon c'étaient les ordres. Qui avait commencé le premier à dévier du style officiel? De toute façon il fallait rompre la routine. Il est certain que les comparaisons ouvrent un champ illimité, mais on s'en lassera aussi. Et je ne suis pas sûr que la hiérarchie apprécie. Encore que tout dépend. Il faut choisir les termes, enfiler les mots les uns au bout des autres et tout ira bien. De toute façon il n'y a pas le choix. Sinon mourir d'ennui, comme l'autre type vagissant dans son sang qui se fige. Trop facile celle-là. Les citations, ce n'est plus le moment. Encore que. Je soupçonne que tout est autorisé aujourd'hui. Mais comment savoir s'il le pense aussi ? Je ne le comprends pas. Je ne le connais pas vraiment après toutes ces années. On ne peut jamais savoir. Il n'est pas dupe, avec son air de ne pas y toucher. Quand je dis après toutes ces années, c'est façon de parler, parce qu'elles ont toujours été là, ces années, et nous dedans, comme de gros vers qui s'étirent, grignotant des passages à travers les feuilles empilées des journées et des nuits, ondulant en opposition de phase sans jamais nous mélanger. «… il bougeait encore. Hans l'a achevé. Probablement pour s'excuser de sa maladresse... » Et moi, donc, l'alternateur, Philip, le camion, des sanctions probablement, est-ce que ça finira un jour, allez trouver quelque chose sur une histoire de pièce qui grille, je n'ai pas de chance aujourd'hui, il va encore prendre son air supérieur, je ne vais quand même pas lui en faire des alexandrins, quoique. « *Le soleil s'est couché dans son sang qui se fige.* » Ça vous a une gueule. Le chef n'aime pas ça. Ça vous ramollit un homme, qu'y dit. Un peu de populaire, oui, pourquoi pas. Qu'y dit, mais l'aut' y dit pus rien. Embué de bave bleue, plus ni ligne ni plan mais entre les deux, fractale, tendant à occuper tout l'espace, bien au delà de la zone autorisée, il va falloir que je fasse attention, il m'a déjà fait le coup. Il n'y comprenait plus rien le pauvre petit d'autant que maintenant je me taisais, concentré sur mes bulles. Une détonation. Silence. Une autre détonation. Silence. Silence. Des pas, le bruit sourd d'un paquet qu'on laisse tomber. Silence. Une détonation. L'autre me le faisait à la sauce populaire. Sûr qu'y doit déguster l'aut' zig, que j'y dis. L'autre avait pas de suite dans les idées. A la sortie du canon, l'espace, déformé. Autour de son corps, l'espace, déformé. Les deux trajectoires, rejointes en un point, s'arrêtant net. Au delà, tout le reste continuant : les oscillations lentes des autres corps, sans jamais se croiser. Tout est là, il n'y a qu'à décrire, ça fera l'affaire. Philip a grillé, quoi, déjà? Il n'en a rien à foutre. Trop banal. Consumé, ça serait mieux, peut être. *L'ignition spontanée de son carburateur.* Ce n'est pas encore ça. « Personne ne doit sortir du périmètre. Les rapports doivent être écrits dans un style différent. » Mon

tunnel de temps, rectiligne jusque-là, est agité de soubresauts. Une ondulation d'abord ténue s'amplifie, prend la tangente. Je vois les deux trajectoires. Il n'y a rien au delà de la rencontre. D'habitude les trajectoires ne se rencontrent pas. Mais là, si. Et il n'y a rien au delà. Enfin, pour les autres si. C'est de ma faute. *Le soleil s'est figé* une erreur, probablement. On n'est pas là pour rigoler. Je suis suspendu à une myriade de fils brillants. Certains se rejoignent, bifurquent, s'étalent en un plan transparent. La neige pourpre scintille à travers la surface infime. Son air supérieur. J'ai merdé. Il faut dire que je ne l'ai jamais compris.

Ce récit fait alterner quatre séquences narratives distinctes, correspondant à trois régimes spécifiques[1] :

• un récit homodiégétique à focalisation interne attribué à un premier personnage (le narrateur est un personnage de l'histoire qu'il raconte, et celle-ci passe par le filtre de sa perception),

• un récit homodiégétique à focalisation interne attribué à un second personnage,

• un récit hétérodiégétique à focalisation zéro (le narrateur n'est pas un personnage de l'histoire, et celle-ci ne passe par le filtre d'aucun autre personnage),

• un récit intradiégétique, c'est-à-dire raconté à l'intérieur du premier récit.

Afin de faciliter leur repérage, ces séquences sont chacune affectées d'un traitement particulier : la première est toujours à l'indicatif présent; la deuxième à l'imparfait; la troisième n'emploie que des verbes au participe (présent et passé); la quatrième est un discours rapporté, comme l'indiquent les guillemets.

Le texte s'organise selon une double progression. Alors que sous l'aspect stylistique, le récit évolue de l'homogène à l'hétérogène, sur le plan de la narration, il tend au contraire à faire fusionner ses différents régimes. Aussi, le personnage qui apparaît au début, intègre-t-il à la fin tous les régimes narratifs et stylistiques antérieurs. Le récit intradiégétique peut même rejoindre le récit premier.

---

[1] Ces régimes sont décrits selon la terminologie définie par Gérard Genette dans « Discours du récit », in *Figures III,* Seuil, Poétique, 1972, p. 67-267. Un tableau récapitulatif de l'ensemble des situations narratives figure dans Gérard Genette, *Nouveau discours du récit,* Seuil, Poétique, 1983, p. 88.

Antoine Bello

L'année Zu

Article paru dans ia Revue française de Philologie n°143, novembre-décembre 1992, dans la rubrique « Des idées pour les fêtes »

L'année qui vient de s'écouler aura été l'année Zu. 1992 aura vu la célébration du dixième anniversaire de la mort de l'auteur, la découverte de son dernier manuscrit inachevé[1] et la parution du premier bulletin des *Amis de Maximilien.* Mais il était dit que nous n'en resterions pas là. Les Éditions de la Pépite profitent de la période des fêtes pour sortir le premier tome des Œuvres complètes, dont la parution, très attendue, avait été différée à plusieurs reprises.

Le mystère de la personnalité de Zu a toujours inspiré les commentateurs. Certains, plus habiles que les autres, se sont approchés très près de la vérité. Après le succès de son livre *Krybolski, comme un météore : tentative de biographie non biaisée*[2], Sergueï Tiavolich s'efforça de faire la part du mythe et de rétablir une vérité parfois dérangeante. Son travail complétait le numéro spécial de *Sociologica Zu : un point final à notre siècle* qui a le mérite de cadrer, dans une perspective sociétale, historique (voire anthropologique par instants) le contexte de la production zuienne.

Mais ces ouvrages nous semblent très loin des préoccupations de celui dont la tombe est restée vierge de toute inscription[3]. Le fait que Zu ait toujours refusé de collaborer avec ses biographes aurait d'ailleurs dû faire comprendre à ceux-ci que l'enjeu en l'occurrence ne tenait pas à l'homme mais à ses livres. Le texte de Zu constituait le rempart qui le mettait à l'abri des regards. Il se parait de ses romans comme d'une cape fuligine. Aussi n'en dirons-nous pas plus. La parole est à celui qui parle[4].

En 1948, paraissait le premier roman de Zu. *Zébrures* retentit comme un coup de tonnerre. C'est un roman de six pages et quatorze cents mots. Jamais la célèbre jaquette de la NRF n'avait abrité de texte aussi menu. *Zébrures* peint l'irruption du fantastique dans l'existence d'un garçon de huit ans, Louis. Sans préambule, la première page introduit le personnage de Louis. Nous le voyons évoluer dans sa famille, parmi ses amis. Nous comprenons vite qu'il n'est pas heureux : sa mère lui préfère Marthe, sa sœur

cadette ; son père, cordonnier à Montparnasse, se désintéresse de l'éducation de ses enfants. Dans les pages 2 et 3, nous nous familiarisons avec les compagnons de Louis : Paul, le fils de l'épicier; René, le cancre; Léon, le chef de la bande. Ensemble, les enfants se glissent dans les égouts et mènent la chasse aux rats qui trottinent sous les rues de la capitale. Parfois, ils en attrapent un, l'apprivoisent et lui apprennent des tours. Mais Louis est différent de ses camarades. Un jour, au beau milieu de la page 4 et de l'année 1943, il surprend un dialogue entre deux rats et se mêle sans réfléchir à leur conversation. Louis leur ouvre son cœur. Avec ses mots d'enfant, il dit son amertume, son impression de n'être pas aimé, son malaise enfin face à une société barbare qui ne voit en lui qu'un futur soldat. La violence sourd dans la page 5 puis explose dans la page 6. Louis et ses rats montent à l'assaut de Montparnasse. Ils déchiquettent les visages des passants et se repaissent de leurs entrailles. Le dernier paragraphe, volontairement ambigu, laisse penser que Louis va se transformer en rat et rejoindre le monde souterrain.

On voulut voir dans *Zébrures* une métaphore de la récente occupation allemande et de l'irréparable cicatrice qu'elle laissa sur la face de la France. Avec le recul, cette explication semble très partielle, pour ne pas dire anecdotique. Elle laisse de côté tout l'aspect infra-terrestre qui occupait une place centrale dans le dessein de Zu. Plus encore que le fond, la forme désarçonna la critique. Elle était à ce point ramassée qu'il semblait qu'on ne pût rien lui retrancher, sous peine d'amputer gravement le roman d'une partie de son sens. Plus étonnant encore, l'ajout du moindre mot suffisait à gauchir le texte, à lui donner un tour empesé, presque grandiloquent. Goulitschian essaya de montrer que Zu aurait pu pousser son projet plus loin encore. Il composa sa propre version de *Zébrures,* en n'utilisant que 1140 mots, soit 260 de moins que Zu. Mais qui a pris la peine de comparer ces deux versions repère aisément les procédés employés par Goulitschian : style télégraphique, psychologie rudimentaire, dialogues à l'emporte-pièce, etc.

On voulut connaître l'auteur : il ne se montra point. On interrogea son éditeur. Maximilien Zu vivait sur un petit pécule qui lui venait d'un héritage. Il goûtait la littérature, se consacrant jour et nuit à la besogne. Il donnerait sous peu un second roman dont il disait lui-même qu'il reléguerait *Zébrures* au rang d'ébauche. Ce roman arriva, deux ans jour pour jour après le premier. Ce fut *Splendeur* qui s'étend sur cinq pages et mille mots exactement. De l'aveu même de son auteur, il s'agit d'un hymne à la civilisation babylonienne qui s'orchestre autour d'une fête à laquelle prend part une foule bigarrée et superbe.

Là encore, la critique fut divisée. *Splendeur* engendra des positions si extrêmes que la lecture des journaux de l'époque nous met encore mal à l'aise. Ceux qui fustigèrent Maximilien Zu se virent désavouer par le verdict du temps (certains s'étaient à ce point investis dans leur combat contre Zu qu'ils ne se relevèrent jamais de son succès). Ceux qui lui tressèrent des couronnes de lauriers le faisaient pour des raisons futiles, qui n'avaient rien

à voir avec les mérites qu'on lui accorde aujourd'hui. Surtout, personne ne soupçonna l'importance qu'allait revêtir le minimalisme par la suite.

Nul ne peut dire à quand remonte exactement la première utilisation du terme de minimalisme. On l'attribue généralement à Théodore Rousselle. Rousselle tenait au début du siècle une galerie de peinture rue de l'Échelle. Il avait parmi ses protégés un garçon du nom de Ra, qui disparut dans d'effroyables circonstances à l'âge de trente ans. Bien qu'il fût un travailleur infatigable, Ra ne donnait que quelques toiles par an. La plus célèbre a pour titre *Pépite.* Elle montre un caillou charbonneux sous lequel point l'or. C'est à son sujet (et pour la démarquer de la mouvance socialo-expressionniste à laquelle tentait de la rattacher la critique) que Rousselle parla pour la première fois de minimalisme. La parenté entre les œuvres de Ra et de Zu était évidente, quoique transdisciplinaire. Le mot de minimalisme connut la fortune que l'on sait. Pour des raisons euphoniques évidentes, le terme de zuisme fut beaucoup plus long à s'imposer. Encore aujourd'hui, il n'est que peu usité et semble réservé aux cas où le minimalisme doit être appréhendé sous sa seule facette littéraire[5].

Les canons du minimalisme sont maintenant bien établis, en partie grâce aux travaux théoriques de No et Mi. Le minimalisme repose sur un certain nombre de constats. Pour reprendre la terminologie de No, notre époque voit le triomphe de la logorrhée. En ces temps de soi-disant communication, les mots sont galvaudés, dévalués. Parfois même, ils sont devenus inopérants. Mi tire de ce préambule une conclusion évidente. Pour avoir du poids, les mots ont besoin d'être pesés. Car celui qui puise sans discernement dans le lexique s'expose au risque que son discours se confonde avec le vent. Le minimaliste est un peseur de mots.

Il importe donc de choisir rigoureusement son vocabulaire. Une deuxième tendance du mouvement a voulu que l'on condense le message à l'extrême. C'est ainsi que le minimaliste manie l'ellipse, comme d'autres ont manié en leur temps la phrase creuse ou la platitude. Pour lui, dix ans s'écoulent en une virgule, un destin se noue dans trois points de suspension.

A cette théorie figée, Maximilien Zu a ajouté la dimension dynamique. Il concevait son œuvre comme une marche vers le sens ultime. En réduisant constamment l'ampleur de ses romans, il espérait aboutir à un dernier texte, qui serait un dernier mot. Se mêlent dans ce projet un grand nombre d'influences : Flaubert pour sa quête perpétuelle de la beauté ; Platon pour son habileté à rendre leur poids aux mots ; enfin toute une série d'écrivains, poètes et philosophes, parmi lesquels Heidegger, Mallarmé, Trackl, Fagot[6] et Blanchot, qui firent, longtemps avant Zu, du langage le révélateur du monde. Zu s'inscrivait donc dans une prestigieuse lignée. Il sut ne pas être indigne de ses prédécesseurs.

En 1954, Zu publia sa seule œuvre sociale. *Waki* raconte la tragédie du massacre du peuple indien par l'armée américaine. Waki est un mot comanche, difficilement traduisible, qui désigne à peu près la traînée de

fumée que laisse dans le ciel la balle meurtrière. *Waki* s'étale sur plusieurs générations de comanches, de l'arrivée de Christophe Colomb jusqu'à Little Big Hom. Sous le titre du livre et sur le conseil de son éditeur, Zu fit figurer le mot fresque, qui souligne l'ampleur du projet et le grand souffle épique qui le traverse. *Waki* tient tout entier sur quatre pages et 940 mots.

Mais le livre n'est qu'un demi-succès, car trop ambitieux. Le nombre de générations qui se succèdent tout au long du roman (onze au total, en comptant le fils mort-né de Femme assise) est manifestement trop élevé. On ne s'attache que peu aux personnages. Le plus sympathique d'entre eux, un garçon du nom d'Oiseau de profil, disparaît au bout de quinze lignes, au moment même où le lecteur commence à s'initier à sa nouvelle technique de pêche. Son petit-fils, Homme tenant sa barbe, est victime de la même mésaventure. Il aperçoit les bienfaits de la civilisation quand sa fille, piquée par un python, est sauvée *in extremis* grâce à l'injection d'une dose d'antidote par une infirmière yankee. Mais Homme tenant sa barbe ne peut se résoudre à quitter les siens. Il a avec le chef du village et les principaux sorciers de longues discussions dans lesquelles il exprime douloureusement son sentiment d'appartenance au monde indien et son attirance contradictoire pour les lumières de la ville. Il épouse finalement l'infirmière sur un coup de tête et part s'installer à Saint-Louis où il ouvre une boutique d'artisanat indien. Sur ce passage précis (et du fait que toute l'histoire tient sur quatre lignes), on frise la caricature[7].

Zu conçut de cet échec relatif une grande amertume. Il reprocha à Sartre de l'avoir distrait de ses recherches, au nom d'un devoir d'engagement qui le laissa toujours indifférent. Surtout, il comprit qu'il venait de commettre son premier faux-pas. *Waki* eut pourtant un mérite. Il fut porté à l'écran avec succès et fit connaître Zu à toute une frange de la population. De ce jour, les romans de Zu furent guettés, annotés, étudiés. Certains (les plus courts) furent appris par cœur.

Comme l'on pouvait s'y attendre, *Prolégomènes,* le roman suivant, fut très ardu. Par une sorte d'auto-flagellation, Zu se fit un point d'honneur d'enfourcher de nouveau des thèmes abstraits, d'autant moins accessibles qu'ils étaient traités avec une grande rigueur formelle. *Prolégomènes* évoque cette délicate période qui va des prémisses de l'adolescence jusqu'aux premiers émois amoureux. Il met en scène un garçon nommé Rufus, que sa sensibilité excessive conduira au suicide. On parla à son propos d'autobiographie, oubliant un peu vite que Zu était bien vivant. Toujours est-il que *Prolégomènes* est un texte superbe, tout en retenue, qui s'étend sur 885 mots et où jamais peut-être la part du non-dit n'a été aussi importante.

Pour se reposer de ces efforts, Maximilien Zu composa en quatre semaines (du 28 juillet au 25 août, durant ce fameux été 1959 où sa vie privée faillit basculer) une nouvelle de 36 mots intitulée *Palinodie.* Rappelons que pour les anciens, la palinodie était ce poème dans lequel on rétractait ce qu'on avait dit dans un poème précédent. Ici, Zu réussit le tour de force de

revenir à chaque phrase sur le sens de la phrase précédente. Il installe le doute dans un exercice étourdissant, louant à tout moment ce qu'il a raillé plus haut, réfutant d'un mot ses propres arguments. *Palinodie* fut à l'origine de la brouille de Maximilien Zu avec son éditeur. Officiellement, celui-ci souhaitait voir Zu se consacrer davantage à son œuvre romanesque. Dans l'entourage de l'auteur, on murmurait que le format exceptionnellement court de *Palinodie* en rendait la diffusion problématique et lui interdisait tout espoir de récompense littéraire. Zu ne fit, comme à son habitude, ni une ni deux. Il fit publier son texte dans les *Temps Modernes*, se réconciliant au passage avec Sartre. Il passa également un accord avec les Éditions de la Pépite, la maison du mouvement minimaliste, à qui il promit ses quatre prochains romans.

Ce fut sans doute une erreur. Zu n'avait jamais connu la contrainte. Du jour où il se sentit lié par un contrat, il perdit son inspiration et se trouva sec. Les années 1960-61 comptent parmi les plus noires de la vie de Maximilien Zu. Zu, refusant d'admettre la réalité, restait de longues heures à sa table sans écrire quoi que ce soit. Il taillait et retaillait cent fois son crayon : en vain. La page blanche qui dansait sous ses yeux lui renvoyait irrémédiablement l'image de son impuissance. Zu raconta par la suite que ce face-à- face avec le vide fut pour lui l'occasion de réfléchir sur la valeur de son art. Il en vint même à douter de l'existence de ce dernier mot qu'il traquait si intensément. Une page blanche n'était-elle pas la solution à tous ses tracas ? Ses proches surent heureusement lui faire apercevoir à quel point sa position était dangereuse. Elle engendrait insensiblement la démission et ne pouvait valablement tenir lieu de réponse à une quête si exigeante. Il est difficile aujourd'hui d'apprécier les effets exacts qu'eut cette période sur le psychisme de l'auteur. Mais l'on peut dire que Zu effleura le vide, l'espace d'un instant. Cette confrontation lui fit prendre brusquement conscience de la fragilité de son œuvre[8].

1962 fut par contrecoup une année prolifique. Elle vit la sortie du cinquième roman de Zu, *Quadrille.* L'action se déroule dans le monde du spectacle. La ravissante Lina danse tous les soirs sur la scène du Mirage. Elle présente avec sa camarade, l'étrange et maléfique Dora, un fascinant numéro, où les deux jeunes femmes jouent sur leur ressemblance physique pour semer la confusion dans l'esprit du spectateur. L'ambiguïté, savamment entretenue tout au long du roman, finit par menacer l'équilibre mental de Lina. La tension culmine dans l'épisode dit de la fête foraine, lorsque Dora échappe à la vigilance de Lina et s'engouffre dans un labyrinthe de miroirs. Le dernier paragraphe montre la malheureuse Lina aux prises avec son reflet, tandis que résonne à ses oreilles le rire cristallin de Dora.

De l'avis de tous ses admirateurs, *Quadrille* constitue la plus grande réussite de Zu. Il y réalise un véritable exploit. Il condense encore la forme par rapport à ses précédents romans. *Quadrille* n'occupe que 690 mots, soit à peine trois pages. Mais la matière est encore plus fournie qu'à l'habitude.

Par le jeu des miroirs et des artifices propres au monde théâtral, Zu démultiplie son propos à l'infini. Il réussit dans la dernière scène une mise en abîme irréprochable : le roman prend fin quand tout commence, le rideau tombe mais les errements de Lina sont étemels.

Zu ne s'en tint pas là. Il entrevit soudain le parti qu'il pouvait tirer de ce nouvel univers. Il se documenta pendant quatre ans sur le jeu de bataille qu'il souhaitait placer au centre de son prochain roman. Mais la trame tardait à se dessiner et Zu dut se rabattre sur les échecs. Il écrivit *Roque,* dont la construction épouse la progression de la partie qu'elle est censée raconter[9]. L'intrigue se double d'une réflexion sur la dialectique du blanc et du noir. Zu explique notamment que le blanc est au noir ce que le noir est au blanc[10].

Le prix Nobel vint couronner *Roque,* ainsi que l'ensemble de l'œuvre. Jorge Luis Borges, contrit de voir échapper une distinction qui lui semblait promise, déclencha alors une violente polémique. Il appréciait peu que Zu traitât de thèmes dont il s'estimait le grand spécialiste. En fait, de l'aveu même de ses amis, il en voulait à Zu de lui avoir ravi le sujet de *Quadrille.* Il tenta d'atteindre le Français dans ce qu'il avait de plus sacré et qualifia dans une interview à nos confrères du *Monde* son œuvre de « bavarde ». Zu accusa le coup. Il resta prostré pendant une quinzaine au milieu des siens. Il opposait à toutes les sollicitations un mutisme terrible, qui fit craindre le pire. Enfin, il sortit de son silence et demanda que l'on convoquât les médias. Il reçut les journalistes tout de noir vêtu. Il refusa de répondre à aucune question, puis annonça qu'il allait faire une déclaration et fit brancher micros et caméras. Il ne prononça qu'une phrase, mais en en détachant tous les mots : « Ce monsieur Borges n'est qu'un pisse-copie. » Borges ne s'en remit jamais[11].

A quarante-huit ans, Zu décida de se consacrer à la rédaction de son œuvre maîtresse : une grande trilogie romanesque. La futilité de ses précédents sujets le dégoûtait. Dans un accès de cynisme, il traita *Quadrille* d'« amusette ». Il se croyait aussi investi de responsabilités nouvelles du fait de sa récente distinction : il devait parler de l'homme, en tant qu'homme, aux autres hommes[12]. Il décida alors d'éclairer le destin d'un de ses congénères, de sa naissance à sa mort. Pour cela, il créa de toutes pièces un personnage qui allait devenir son héros : Z. Mais, si ambitieux qu'il fût déjà, le projet ne satisfaisait pas pleinement Zu, qui souhaitait lui ajouter une dimension supplémentaire. Il se piqua également de donner avec sa biographie de Z. un aperçu du cheminement de l'humanité. C'est ainsi que Z. enfant est un primate. Adulte, il devient président des Etats-Unis d'Amérique. Vieillard, il évolue toujours sur la Terre, mais dans un monde futuriste, devenu le centre d'un immense empire interplanétaire.

Cette vision syncrétiste explique l'exceptionnelle densité des trois volumes, réunis en un coffret de quatre pages intitulé Z.[13]. Zu ne put d'ailleurs résister à la tentation de prêter à son personnage un destin à la

mesure de son créateur. Dans le premier tome *Genèse*, Z. le primate découvre le feu, peint les murs des grottes de Lascaux, affûte les premières flèches et fabrique un chariot monoplace, sorte de voiturette en bois qui se révèle très commode pour aller à la chasse. Dans le deuxième tome *Paternité*, Z. le président des Etats-Unis résorbe le déficit budgétaire, met au point un vaccin contre le sida, fait un enfant à sa femme[14] et rebouche le trou de la couche d'ozone. Dans *Disparition*, Z. le vieillard occupe ses journées à réfléchir sur le sens du monde. Une vie bien mouvementée au total.

On ne sait ce qu'il faut admirer le plus dans cette trilogie : l'ellipse magnifique qui nous mène en trois pages de la naissance à la mort de Z., de l'aube de l'humanité jusqu'à son crépuscule? La précision quasi-médicale qu'apporte Zu dans la peinture de ses personnages? La qualité de sa réflexion sur la mort? L'audace de sa plume quand elle fulgure à travers les siècles ? Sa puissance imaginaire ?[15]

Sur un plan strictement objectif, Zu se rapproche du terme de sa quête. *Genèse* fait 395 mots. Avec *Paternité* (244 mots), un roman tient pour la première fois sur une seule page. *Disparition* ne compte que 89 mots. La trilogie de Z. fut unanimement saluée comme la très grande œuvre qui manquait au minimalisme. Certains doutèrent toutefois que Zu pût aller beaucoup plus loin. Pour eux, *Paternité* et *Disparition* étaient déjà un peu abscons. Les repères y étaient trop rares, les raccourcis trop saisissants, les métaphores trop sèches. Mais Zu ne l'entendait pas de cette oreille. A mesure que des mots disparaissaient, ceux qui restaient se chargeaient de sens. L'enjeu du minimalisme imposait quelques sacrifices et une profondeur spirituelle que n'avaient peut-être pas, selon lui, ceux qui venaient lui parler de la longueur de ses romans.

A soixante ans, Zu était l'un des écrivains vivants les plus importants. Mais il sut rester modeste et poursuivre dans le sillon qu'il s'était tracé. Il composa une nouvelle de 14 mots qu'il intitula *Au-delà*[16]. *Au-delà* raconte l'histoire d'une petite fille qui rencontre un ange pendant la nuit de Noël. L'ange promet l'éternité à la fillette puis s'envole avec elle dans les nuages. Ce conte, qui parut en 1981 en pleine période de fêtes, fut jugé délicieux. On admira la sensibilité de Zu et le ton si léger dont il usait pour aborder un sujet aussi grave. Sept mois plus tard, Zu trouvait la mort dans les circonstances tragiques que l'on sait. Avec le recul, *Au-delà* apparaît comme une fable pathétique, bouleversante, que baigne l'ironique tristesse de son auteur.

Le 15 juillet 1982, Maximilien Zu s'étranglait en avalant un noyau de pêche, fin symbolique pour celui dont l'œuvre entière fut placée sous le signe du noyau. Noyau, cœur, but ultime de celui qui dépouille la réalité de ses artifices. Mais, à prendre tant de risques, il était certain que Zu finirait par périr. Il eut le temps, avant d'être transféré à la clinique, de prononcer son dernier mot (que d'aucuns tiennent pour sa dernière œuvre) : « Vite... ».

Maximilien Zu, auteur de l'urgence?[17]

NOTES

[1] Le titre du manuscrit *{Lézardes)*, très proche du titre de son premier roman (*Zébrures*) donne à penser que Zu souhaitait faire un retour aux sources. L'intrigue (un peintre en bâtiment qui s'inquiète de la solidité des édifices qu'il construit) est pourtant très éloignée de celle de *Zébrures.* Sur ce point et sur les circonstances de la découverte du manuscrit, on se reportera au numéro 140 de la Revue, daté mai-juin 1992.

[2] Voir notre article intitulé « Sur un joueur de quilles », paru dans le numéro 133 de la Revue, daté mars-avril 1991.

[3] Selon sa propre volonté. Notons que dans son premier testament, rédigé en 1966, Zu avait donné des instructions différentes. Il se rappelait que Keats avait fait écrire sur sa tombe : « Ci-gît celui dont le nom était écrit sur l'eau ». En 1966, Zu souhaitait que l'on fît figurer sur la sienne : « Ci-gît celui dont le nom sifflait comme le vent ». On ne sait ce qui lui fit abandonner ce projet.

[4] Selon le mot-même d'Alain Fagot, le grand complice de Zu.

[5] Comme l'hiver engendre le printemps, le minimalisme engendra le maximalisme. Le mouvement, emmené par Norman Mailer, partit des Etats-Unis. Il se développa en France, sous la houlette de Sartre puis sous celle de Louis-René Circulaire. Il s'éteignit tout naturellement à la mort de celui-ci.

[6] Fagot, dont le *Qui parle quand je me tais ?* vient d'être réédité et dont la lecture semble plus urgente que jamais.

[7] Zu fut attaqué par l'Association des Indiens d'Amérique. Il se défendit mollement en expliquant qu'il aimait beaucoup l'artisanat indien et qu'il possédait lui-même des chaussons de peau. Cette défense fut jugée peu crédible. La vocation de Zu pour le social n'a jamais été très solide.

[8] Nous ne saurons jamais exactement à quel point Zu fut affecté par cette soudaine stérilité. Il semble qu'il en ait conçu une angoisse profonde, que ses succès suivants ne parvinrent pas totalement à effacer. Vingt ans après, il parlait encore de cette période comme des « années de la grande blancheur ».

[9] *Roque* est construit en 606 mots et 38 séquences. Chaque séquence correspond à un mouvement de la partie relatée par Zu. Le morcellement apparent du texte ne nuit en rien à sa clarté. Il part du constat que le mouvement des pièces, obéissant à une variable discrète, ne saurait prétendre à une illusoire continuité.

[10] Encore cette interprétation est-elle imparfaite et ne rend pas compte de la puissance du raisonnement. Zu utilise également le concept du négatif. Le blanc est le négatif du noir. Le père de Maximilien Zu était photographe.

[11] II mourut quinze ans après.

[12] Contrairement à beaucoup d'auteurs de son époque qui se marginalisèrent par de vaines recherches formelles, Zu ne perdit jamais de vue la fonction humaniste de l'écrivain. Il lui arrivait de descendre dans la rue, de héler un passant et de lui demander s'il était un sujet sur lequel il aimerait que se penchent les grands esprits de son temps.

[13] Un jour, disaient les mauvaises langues, il sera possible d'imprimer les romans de Zu sur la couverture même du livre. « Et alors ? », répondait invariablement Zu.

[14] L'enfance, la paternité, la mort : le cycle de la vie est tout entier résumé dans ces mots. C'est le grand mérite de Zu de l'avoir mis en lumière.

[15] D'où vient-il, cet extraordinaire Z. ? D'après Zu, il serait sorti tout droit de son imagination. A d'autres moments, ç'aurait été un garçon qu'il aurait connu dans sa jeunesse puis perdu de vue. Voilà en tout cas un mystère qui n'est pas près d'être élucidé.

[16] Soulevant au passage une vive polémique. L'adverbe « au-delà » compte-t-il pour un ou deux mots ? Les partisans de la première hypothèse font valoir que Zu n'aurait jamais choisi un titre de deux mots. Leurs détracteurs en profitent pour déplacer le débat en posant une nouvelle question : le titre fait-il partie du texte ? Autrement dit, *Disparition* compte-t-elle 89 ou 90 mots ? Cette interrogation en appelle une autre, plus fondamentale. Car si le titre devait être intégré au texte, à quoi ressemblerait le dernier texte de Zu? Il lui faudrait choisir entre se passer de texte (ce qui est ennuyeux) ou se passer de titre (et encore : « sans titre » compte pour deux mots). Le problème paraît insoluble.

[17] La publication de ce premier tome des *Œuvres complètes* précède la parution du journal de Zu qui s'étend sur huit tomes de mille pages, numérotés de II à IX. Le discours prononcé par Zu lors de la réception du Prix Nobel sera le tome X. Le dépouillement de la correspondance n'est pas encore achevé.

L'année Zu, ici publiée avec l'autorisation des éditions Gallimard, fait partie du recueil de nouvelles *Les Funambules* © Éditions GALLIMARD.

Jacques Bens & Jacques Jouet

Conquête de l'espace

0. Des modèles.

0.0. Au début des années soixante, s'est affirmée la nécessité de composer des œuvres romanesques « au modèle », c'est-à-dire dont la construction épouserait celle d'un ouvrage précédent.

0.1. La première idée qui vient à l'esprit, naturellement, est d'adopter comme modèle une autre œuvre littéraire. Deux possibilités se présentent alors : *l'imitation* et *l'adaptation.*

0.1.1. L'imitation est une technique connue : c'est celle qui s'applique à l'intérieur des genres, quand le modèle initial est devenu archétype (tragédie classique, roman noir, etc.).

0.1.2. L'adaptation peut donner des résultats plus nouveaux. On pourrait ainsi prendre *Madame Bovary* pour modèle, remplacer Emma par un jeune homme ambitieux, et ses deux amants par deux femmes dont le héros chercherait à se servir. L'histoire se déplacerait de la Normandie en Dauphiné, le bon docteur deviendrait directeur de conscience, le suicide primitif s'aggraverait en une exécution capitale, etc.

0.1.3. Mais il est évidemment plus excitant d'aller chercher ses modèles à l'extérieur du domaine littéraire.

0.2. La première expérience réalisée à partir d'un thème musical a paru suffisamment intéressante pour nous donner envie de poursuivre.

0.2.1. On remarquera que ce premier essai a bénéficié d'une propriété que littérature et musique possèdent en commun, savoir : une construction liée au temps.

0.2.1 bis. (Laissons momentanément de côté le cas, très minoritaire dans l'histoire, des littératures et musiques combinatoires - encore que l'on ne puisse sérieusement les dire indépendantes de la durée.)

0.3. Il fallait donc étudier le cas des modèles traditionnellement liés à l'espace, c'est-à-dire qui relèvent d'une représentation graphique.

0.4. Un récit romanesque ne pouvant, sans perdre l'essentiel de ses caractères, faire totalement fi de la notion de temps, on voit que la première question se pose à peu près de la même façon : comment introduire le facteur *temps* dans une œuvre fondée sur l'expression de *Vespace!*

0.4 bis. (Nous n'allons pas discuter ici d'une définition du roman, pont-aux-ânes des cuistres de la fin du XX^0 siècle. Disons, *innocemment,* que nous admettrons qu'un « roman » puisse présenter n'importe quel aspect, à condition qu'il utilise au moins *un* sens de lecture défini par un début, un milieu, une fin. ((C'est un postulat.)) On utilisera avantageusement d'autres mots pour désigner les autres formes de littérature : le mot « poème », par exemple, est infiniment accueillant.)

0.5. Le procédé de transformation le plus simple d'un espace en un temps est la réalisation d'un *parcours.*

1. Topographies, itinéraires.

1.1. Il existe un très grand nombre de parcours possibles, puisque nous passons notre vie à nous déplacer. Mais on peut les ramener à quelques grandes catégories.

1.2. Parcours obligés.

Ils n'admettent qu'un seul itinéraire pour se rendre d'un point A à un autre point B. Exemples : tuyaux, couloirs, escaliers, routes sans bifurcation, canaux, voies de chemin de fer (ou de métro) entre deux correspondances. Autre exemple, plus intéressant : les labyrinthes de Chartres ou d'Amiens, que l'on peut parcourir (sur les genoux !) d'un bout à l'autre, sans rencontrer de carrefour.

1.3. Parcours à choix.

Ils offrent la possibilité de choisir son itinéraire entre A et B. Exemples : appartements possédant à la fois des couloirs et des pièces communicantes, géographie générale (routes, rues, métro, réseau SNCF), bref : tout ce qui permet à tous les chemins de mener à Rome.

1.4. **Parcours à impasses.**

Ils présentent des obstacles particuliers qui sont les voies sans issues. Exemples : géographie encore, et surtout le réseau urbain, ainsi que les labyrinthes classiques, dont l'unique itinéraire est rendu inextricable par l'intervention d'un certain nombre de chemins fermés.

1.4.1. Mais, au fait, qu'est-ce qu'une *impasse*? C'est une voie dans laquelle on s'égare et dont on ne peut sortir qu'en faisant demi-tour.

1.4.2. *On s'y égare* : ce n'est donc pas une voie privée permettant précisément d'atteindre l'objectif que l'on visait.

1.4.3. La notion d'impasse est donc liée au dit objectif. Par exemple : l'escalier de la cave, le tambour du petit coin ne sont des impasses que si l'on souhaitait se rendre ailleurs.

1.5. On voit qu'au moins deux de ces types de parcours sont déjà utilisés par les littérateurs.

1.5.1. Tout roman linéaire, classique ou moderne, a pour modèle un parcours obligé : le romancier définit et impose un sens de lecture auquel le lecteur est soumis du premier au dernier mot. C'est ce que Jean Queval appelait « la fatalité séquentielle ».

1.5.2. La plupart des romans à énigmes suivent des parcours à impasses : chaque hypothèse abandonnée par l'enquêteur se referme sur elle-même et ramène l'enquêteur à la bifurcation précédente.

1.5.3. Les parcours à choix ont fait l'objet d'expériences intéressantes (comme *Un conte à votre façon,* de Queneau, ou *L'Augmentation,* de Perec) et motivent toujours la réflexion des écrivains concernés par les littératures combinatoires. Mais, en dehors du remarquable *Jus d'oronge,* de Jean de Porla [Francis Debyser], ils ont surtout été utilisés, jusqu'ici, dans les ouvrages pour enfants, ce qui a généralement donné lieu à d'affligeantes niaiseries.

2. Territoires.

2.0. *Axiome* : Rien ne sert de parcourir, il faut partir d'un point.

2.0. 1. Et en atteindre un autre.

2.1. Pour qu'un modèle existe, il faut donc un parcours, mais aussi un territoire à parcourir. Dans presque tous les cas, le territoire déterminera le parcours.

2.1.1. La plus grande subjectivité présidera au choix du territoire : tel préférera les châteaux, les monastères et les jardins ; tel autre les cristaux réguliers ou les cartes du ciel ; tel autre enfin les tableaux de Mondrian ou l'empreinte d'une fougère fossile.

2.1.2. On a certainement remarqué que les sept territoires ci-dessus mentionnés se répartissent en deux catégories faciles à définir : les habités, ou habitables (i.e. : par les êtres humains) et les inhabités.

2.1.3. Nous allons voir immédiatement que chacune de ces deux catégories admet (et impose parfois) un certain type de parcours. En effet :

2.2. Les *territoires habités* sont continuellement le siège de parcours naturels : ceux qui sont justement nécessaires à leur habitation, et que nous pourrons appeler « concrets ».

2.2.1. Soit un territoire habité quelconque. On peut le définir par ses caractères réels (ex. : plan d'une abbaye cistercienne), ou par des caractères codés (ex. : carte du Tendre).

2.2.2. Les parcours naturels (ou « concrets ») s'appliqueront aisément aux territoires réels. Les territoires codés imposeront évidemment des parcours non naturels, ou « abstraits ».

2.2.3. Un *parcours abstrait* sera obtenu en appliquant à un territoire, par le procédé que l'on voudra, une courbe orientée : labyrinthe, trajectoire d'un mobile, représentation graphique d'une équation, etc. Il suffit alors d'accorder une « valeur romanesque » (arbitraire ou non) à chaque point du territoire, et de relever, dans l'ordre, les différents points rencontrés par la courbe. Ce relevé donnera une succession d'éléments « romanesques » bien définis, et qui pourront servir de base à la construction de l'œuvre définitive.

2.2.4. Un territoire habité peut donc être parcouru de deux manières différentes, au choix du parcoureur.

2.3. Les *territoires inhabités* ne connaissent généralement pas de parcours naturels.

2.3.1. On pourrait sans doute, en cherchant bien, en découvrir : course d'une comète dans le ciel, coups de pinceau du peintre, trajet d'un rayon dans un cristal ou de la sève dans une plante, etc. Mais leur examen montre qu'ils ne présentent généralement pas de grandes richesses d'utilisation. La question reste cependant ouverte.

2.3.2. L'exploitation la plus intéressante des territoires inhabités est leur exploration par des parcours qui leur sont étrangers, et que nous avons appelés « abstraits ».

2.3.3. La *valeur romanesque* de chaque point doit être évidemment considérée au sens le plus large. On pourra constituer ainsi un système comportant des éléments formels ou sémantiques, des situations, des personnages, des sentiments, etc.

2.3.4. Un des procédés les plus commodes d'exploitation d'un territoire inhabité par un parcours abstrait serait la superposition. Mais on peut en imaginer d'autres.

2.4. Évoquons ici seulement pour mémoire *la troisième dimension* (hauteur et profondeur) dont les mérites et l'utilité peuvent être aisément déduits des considérations précédentes.

3. Pratique.

3.1. ***Exemples.***

Donnons quelques exemples car, comme le faisait observer si justement Georges Perec, il faut toujours donner des exemples.

3.1.1. *Fortement aléatoire.* Prenez une carte Michelin 81. Attribuez aux divers éléments topographiques (localités, cours d'eau, accidents de terrain, monuments isolés) une valeur romanesque (rencontre amoureuse, pique-nique, agression, révélation divine). Choisissez un personnage à votre goût. Posez une coccinelle sur Carpentras et notez soigneusement le chemin qu'elle va parcourir. Chaque élément rencontré vous donne une des péripéties de votre histoire. (Évitez de souffler dessus, sinon elle s'envolera.)

3.1.1. bis. Si vous n'êtes pas pressé, utilisez un escargot, de préférence un petit gris (*Hélix aspersa),* habitué au pays. Vous pourrez vaquer à d'autres occupations pendant qu'il se promènera, puisqu'il

laissera sur la carte la trace de ses évolutions. (Et il ne s'envolera pas, même si le mistral se lève.)

3.1.2. *Plus ou moins variable.*

3.1.2.1. La tournée de votre facteur.
3.1.2.2. La journée de votre voisin, qui est représentant de commerce.
3.1.2.3. Les déplacements de votre technicienne de surface dans votre : a/ deux pièces ; b/ trois pièces ; c/ six pièces ; d/ hôtel ; e/ château.

3.1.3. *Précisément donnés.*

3.1.3.1. Les voyages littéraires : héroïque de Quichotte à travers la Manche ; sentimental de Sterne en France et en Italie ; agreste de Stevenson dans les Cévennes (avec un âne).

3.1.3.2. Les déplacements techniques : celui d'un couple de pompiers vérifiant les bornes d'incendie du canton; d'un gardien qui apporte leur pitance aux pensionnaires du jardin zoologique; d'un boulon qui parcourt les différents ateliers d'une usine d'automobiles, depuis le magasin de pièces détachées jusqu'au hall d'exposition du véhicule achevé.

3.1.3.3. (...)

3.2. *Conclusion.*

Et maintenant, nous vous en avons assez dit : mettez-vous un peu au travail.

Walter Henry

Prose du Transfinitien et de la petite panne de sens

A la mémoire de François Le Lionnais (1902-1984)

Avant-Propos

L'accueil réservé aux commentaires dont j'ai accompagné quelques fascicules de la Bibliothèque Oulipienne' *m 'incite à poursuivre cet effort à propos d'une nouvelle « liasse » de documents rédigés autrefois par [Paul Braffort], liasse qui n 'a été que récemment mise à ma disposition.*

Cette liasse avait été préparée par l'auteur lui-même à partir de manuscrits anciens que je n 'ai pas toujours pu dater avec précision, mais dont certains remontent sans doute à 1940 (et l'un d'entre eux, très précisément, au 11 novembre 1940). Il s'agit de textes qui manifestent à l'évidence la présence d'une contrainte (et parfois de plusieurs). L'arrangement même des textes est visiblement contraint. C'est ainsi que la Prose, dans son état original, comprend 37 sections qui sont elles-mêmes divisées en paragraphes : 73 au total. Il s'agit donc d'une occurrence de plus, dans l'œuvre [braffort]ienne, du fameux couple de Perec[2], qui fit l'objet d'une conjecture de Jacques Roubaud et [P. *B.] lui-même, conjecture arithmétique qui demeure encore ouverte à ce jour[3].*

Compte tenu des limitations propres à la publication d'une revue comme Formules, *il fallait évidemment effectuer un choix dans la liasse. A mon tour, je me suis donné, pour constituer l'échantillon, une contrainte numérologique (bien entendu arbitraire) en ne conservant que sept sections que l'on peut regrouper en trois parties. Les nombres trois et sept sont donc encore présents ici (et à l'intérieur même de plusieurs sections, comme on pourra le vérifier). Je me suis efforcé aussi de respecter le thème palindromique qui marquait fortement le texte intégral mais n 'a pas été sans me poser quelques problèmes. Bien entendu j'ai pris soin, en effectuant ma sélection, de conserver une trace des allusions nombreuses que j'avais relevées dans le texte initial (peut-être certaines m'ont-elles cependant échappé). On reconnaîtra au moins sans peine la présence de Léon Chwis- tek, de Max Jacob, de Rex Stout et de Stefan Themerson.*

Première partie

1. Ah, le fat !

Chers amis de *Confidences,*

Je suis aveugle de naissance et c'est mon père - lui-même infirme - qui me fait la lecture (toujours impatiemment attendue) de votre intéressant journal. La rubrique *"Comment se sont-ils connus ?",* en particulier, est d'une richesse qui ne se dément pas et j'aimerais y apporter ici ma modeste contribution.

Conscient des contraintes qu'entraîne mon handicap, je me suis orienté vers une profession où celui-ci deviendrait au contraire un avantage : c'est ce qui m'a amené à entreprendre une formation de goûteur d'eau minérale à l'Institut des jeunes aveugles, installé depuis peu au 15 de la rue Mayet à Paris, dans le *T* arrondissement. J'ai pris l'habitude de m'y rendre par le métro. Je descend à la station Duroc et je m'engage dans la rue de Sèvres pour tourner dans la première rue à droite qui est justement la rue Mayet.

Je chantonne souvent en marchant, afin que les piétons distraits me remarquent et m'évitent. Je reprends ce succès de jadis malheureusement tombé trop tôt dans l'oubli :

Ses yeux perdus voient le ciel
Et je sais qu 'ils voudraient m 'y conduire :
Auraient-ils sans cela ce sourire
Surnaturel ?

Et c'est en fredonnant ainsi qu'un jour je me suis trouvé face à face - et même nez à nez - avec une jeune fille, aveugle elle aussi, et qui n'avait pas pu m'éviter (j'appris plus tard qu'elle était sortie du métro à Vaneau où elle avait donc traversé la rue de Sèvres). Un passant qui n'avait pas remarqué nos cannes blanches s'écria : « Alors, les amoureux ! ». Nous nous sentîmes rougir et repartîmes vers l'Institut où elle suivait depuis peu des cours de toucheuse de velours. L'aumônier nous accueillit par un « Voilà les fiancés ! » qui ne fit qu'accroître notre embarras. Je pris sa main pour donner quelque vraisemblance à la relation que l'on nous prêtait et nous nous engageâmes dans l'escalier qui venait d'être repeint.

Et cette main, je ne l'ai plus lâchée : le destin en avait ainsi décidé ! Nous vivons heureux désormais avec nos trois adorables enfants. Les deux aînés déchiffrent déjà couramment le braille.

2. Années « missel »

Dieu existe :

c’est le premier mot de la ligne précédente Lave, hérités,

l’ave, riz, thé La preuve de la pomme est dans le pépin La

vérité sort de la bouche des égouts La vérité sort toute v de

l’alphabet grec Preuve par neuf, réfutation par obsolète

Mettre en doute l’affirmation :
« Il existe des affirmations qu’on peut mettre en doute. »

3. Fragments d'une bibliothèque idéale

— Je viens de dicter le dernier mot de ce livre. J’aurais laissé paraître cet ouvrage sans avertissement si j’avais pu le présenter dans sa totalité. Mais publier d’un coup un roman de huit ou dix volumes, c’est une extravagance que ne peut se permettre, de nos jours, un éditeur sensé, - si haut qu’il tienne sa firme au-dessus des sollicitations commerciales. J’ai longtemps réfléchi à qui dédier mon premier livre. Pour les filles qu’on aime, il est trop pragmatique. Les élèves l’étudieront de toute façon. Les amis me soutiendront sans cela. Les ennemis attaqueront quand même.

— Voici un gros volume où j’ai dit sans rhétorique, sans passion, sans calcul, sans flatterie ascendante ou descendante, mon humble sentiment sur les grandes affaires de la vie. Pour commencer, je veux me défendre de posséder les dons d’imagination et d’expression qui m’auraient permis de créer de toutes pièces, pour l’amusement du lecteur, le personnage qui s’appelait... Il est possible que ce texte soit imprimé et lu quelque part. Il n’est pas non plus interdit de penser qu’à l’état de manuscrit, il dorme de longues années, silencieux, dans un tiroir.

— En général, l’auteur d’un livre d’introduction a le choix entre deux méthodes d’exposition : la méthode synthétique et la méthode analytique. Pourtant, dans le cas présent, il n’y avait pas de choix : l’application de la méthode analytique s’imposait. Plût au ciel que le lec

teur, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit, trouve, sans se désorienter, son chemin abrupt et sauvage, à travers les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison. Aujourd'hui, je recommence à tenir mon journal forcément interrompu pendant ma maladie, ma grosse maladie, - car je crois vraiment que j'ai été très malade.

— Le siècle dernier, nous nous en rendons tous compte, a été le témoin d'une transformation radicale du milieu humain tout entier, ce qui provient surtout de l'influence des sciences mathématiques et physiques sur la technologie. Dans un monde où tout se tait sous la menace d'une épouvantable absence, l'homme autrefois bercé par la voix des dieux se retrouve seul, contraint de relever le défi lancé par les obscures puissances de la destruction et de rebâtir sa propre image à partir des dernières marches du néant. Au moment où le monde subit de si grands ébranlements, où les nations changent de figure, où les sociétés cherchent un équilibre nouveau, où, dans chaque individu, l'humanité toute entière s'interroge sur son propre destin, c'est, semble-t-il, appliquer son esprit à un objet bien menu que de chercher à définir l'essence de la parole et celle de l'écriture.

— Ce livre est constitué des bribes d'un manuscrit découverts par hasard, c'est-à-dire à l'insu des autorités dans un dépotoir récemment inauguré et très vite abandonné. Ces pages ont deux visages bien distincts. Tout le fatras immonde des lumières aveuglantes jetées sur l'âcre point de la face remplie d'excréments de la grosse caisse résonnante des nuages criant blessure ouverte montrant ses dents au trou du puits agitant ses ailes déchirées.

— Peu d'énigmes sont aussi troublantes que celle du temps. Il n'en est guère d'aussi dénaturées. Aux immenses difficultés d'appréhender un phénomène qui se présente à la fois comme la trame de tous les changements du monde extérieur et de nos pensées s'ajoutent les déformations de l'anthropomorphisme et les pièges du verbalisme. Il n'est que de renoncer au fantôme de l'esprit, une fois pour toute; le reste suit, sans l'ombre d'un doute, fût-ce au cœur du chaos. Ainsi, après bien des années, je me retrouvais chez moi.

— J'ai longtemps hésité avant d'entreprendre le récit de mon voyage... Lorsque cette histoire commence, je me retrouve sur la route qui va de Bou Jeloud à Bad Fetouh en longeant les murs de la ville. Il a plu. Des flaques d'eau reflètent les derniers nuages. Nous levons l'ancre qui se balance à l'avant; les grandes voiles se gonflent; les bonnettes donnent à plein; les trois cacatois s'incurvent sous la brise, qui nous poursuit au large comme une chienne hurlante.

Deuxième partie

4. Ponipôlü Ponipôla

Dialogue métaphysique

Cardinal Poniflet

Le plus petit nombre premier irrégulier[4] m'intéresse : je l'ai commandé au Père Noël.

Cardinal Pôlatüo

Mais que pensez-vous du problème de Waring[3] ? Cherchez-vous à en additionner les puissances? Ou comptez-vous sur l'assistance du Père Noël?

Cardinal Poniflet

Pour les puissances cinquièmes je suis preneur. C'est précisément l'étage où le Père Noël doit me rejoindre : je finirai bien par comprendre la loi de réciprocité quadratique en ses multiples démonstrations !

Cardinal Pôlatüo

Familles, villages, cités, régions, nations et continents, partout des Pères Noëls sont là pour nous apporter le réconfort des cadeaux utiles, surprenants qui nous enchantent. Mais dans une hiérarchie de structures qui se prolonge à l'infini, la foule des Pères Noël constitue un ensemble complexe de collectivités bien définie qui possèdent évidemment chacune leur Père Noël. On se trouve alors en présence d'une méta-collectivité où l'on s'attend à trouver un ou plusieurs Pères Noël. Je renvoie ici à ma correspondance avec la comtesse Kostrowixki ainsi qu'avec Charles Maurras, pages 12, 144, 1728, 35831808, etc.

Cardinal Poniflet

Ce qui se passe dans l'esprit d'un savant dans le moment de la création est tout autre chose que la science. C'est de la passion, de la rêverie et peut-être de la folie.

Or, il n'y a pas d'autre moyen d'éliminer l'idéalisme des mathématiques que de s'appuyer sur une science beaucoup plus générale que j'ai proposé de nommer la *sémantique.* Cette science ne connaît d'autres objets que des signes tels que *, *c* et des expressions construites à l'aide de ces signes. Ces signes et ces expressions étant des objets concrets, tels que les pierres ou les oiseaux, on voit que la sémantique est bien indépendante de tout idéalisme (ainsi parlait Lord Raymond !)

Cardinal Pôlatüo (en transe)

Un amateur s'imagine
Que ce triolet est beau
S'il est fait à la machine
Un amateur s'imagine

Crachant une encre de Chine
Au dessus du lavabo Un
amateur s'imagine Que ce
triolet est beau

Cardinal Poniflet

Et si l'on revenait au problème de Waring? mais ce sont les puissances sixièmes qui m'intéressent maintenant : je cherche alors la plus grande valeur de ***d*** pour laquelle l'anneau des entiers du corps quadratique Q *('Id)* est euclidien.

Troisième partie

5. Nouveaux fragments d'une bibliothèque aldéhyde

— Le 23 septembre 1926 au début de l'après-midi un cantonnier trouva sur un sentier de montagne en Autriche un cadavre bien vêtu, en complet foncé, assis, le dos calé contre la paroi verticale d'un rocher, la main droite tenant encore le pistolet avec lequel l'homme s'était brûlé la cervelle. On signalait une dépression au-dessus de l'Atlantique ; elle se déplaçait d'ouest en est en direction d'un anticyclone situé au-dessus de la Russie, et ne manifestait encore aucune tendance à l'éviter par le Nord.
C'est donc ici que les gens viennent pour vivre?

— Pour se convaincre de sa singularité, le genre humain - ou la partie du genre humain qui s'arroge le droit de parler en son nom - élève des barrières autour de soi, se pose par contraste avec le reste des êtres amis. Nous n'avons reçu que depuis peu de temps une vie que nous allons perdre. Quand j'étais petit ma mère était très grande (quatre ou cinq mètres de haut sur un mètre cinquante de large). Le vent, tiède et endormi, poussait une brassée de feuilles contre la fenêtre.

— Je n'ai fait choix du titre de cet ouvrage qu'après les sérieuses et

mûres réflexions que tout homme sage doit apporter à des affaires importantes; j'ai cru même devoir consacrer à ce but quelques recherches laborieuses quoique j'eusse fort bien pu, à la manière de mes devanciers, me contenter de prendre le nom le plus sonore, le plus euphonique de l'histoire ou de la topographie d'Angleterre, pour en faire le premier titre de mon livre et le nom de mon héros. J'entreprends ce livre alors que les esprits sont encore échauffés par l'événement le plus scandaleux du siècle, je veux parler de la "Kermesse aux poulets". Ce siècle a 91 ans et toutes les merveilleuses phosphorescences de la décomposition l'illuminent.

— Que quelques-uns de mes derniers poèmes soient convaincants, ne retire pas son importance au fait que je les compose avec de plus en plus d'indifférence et de répugnance. Il n'importe pas beaucoup non plus que, parfois, la joie de l'invention soit, chez moi, d'une excessive acuité. On ne lit pas assez les gros dictionnaires (on a conservé un court fragment d'un poème provençal consacré aux exploits d'Alexandre).

— C'est dans la vie d'une jeune fille un moment décisif que celui, où faisant acte de volonté sérieuse pour la première fois, elle va se mettre en opposition déclarée avec sa famille. Ne me réveillez pas, nom de Dieu, salauds, ne me réveillez pas, attention je mord, je vois rouge. Quelle horreur encore le jour encore la chiennerie, l'instabilité l'aigreur. L'homme et la femme ont tendance à considérer toute plante, si mesquine soit-elle, comme une réserve d'énergie vitale.

— Voici la petite monnaie d'un échec, où l'auteur fut acculé dans son projet d'écrire un livre. Compatir au malheur est un penchant naturel, normal chez tous les hommes, mais plus normal chez ceux qui ont obtenu d'autrui le réconfort auquel ils aspiraient. Que c'est une douce satisfaction pour un cœur d'être désabusé des vains plaisirs, des amusements frivoles et des voluptés dangereuses qui l'attachaient au monde.

— Ce livre a pour sujet le temps. C'est une faiblesse, dira-t-on, que d'exposer au préalable le sens d'un écrit et a fortiori celui d'un roman : laissez au lecteur le soin de découvrir ce que votre habileté veut lui suggérer. Sinon vous semblez douter de son intelligence ou de l'efficacité de vos moyens. Comme je ferai toujours grand cas de votre jugement lorsque vous pouvez vous instruire de ce dont il s'agit, je veux faire ici un effort pour tâcher d'obtenir que les positions que je tiens importantes et presque assurées vous paraissent, sinon certaines, au moins soutenables.

6. Miscellanées

A partir de ce jour, le contenu des jours sera versé dans la dame-jeanne de la nuit

Le jour n'est autre que la nuit continuée par d'autres moyens

La liberté n'est autre que la servitude continuée par d'autres moyens

Vivre libre ou voir Venise

L'ennui des longs couteaux auxquels manque le manche L'union

libre fait la force de l'habitude La nuit du chasseur ? une maxime

!

7. Ô mes gars !

Aussi incroyable que cela puisse paraître, c'est au cimetière de Thiais que j'ai connu celui qui devait me faire connaître le bonheur. Ce bonheur que tant de femmes s'efforcent de trouver et que bien peu, finalement, rencontrent. Mais il ne faut jamais perdre l'espoir. Il faut au contraire persévérer dans la recherche de l'idéal et le préserver avec détermination lorsqu'il se présente.

Dès mon adolescence j'avais fait l'expérience de situations délicates où j'avais pu mesurer les méfaits des préjugés familiaux et la nocivité d'une hypocrisie petite-bourgeoise. Plus tard, élève du Cours Désir, j'avais été l'objet des répugnantes assiduités d'une condisciple qui m'avait promis son aide pour améliorer mes résultats en thème latin. La Directrice, au lieu de prendre ma défense, voulut à son tour abuser de mon innocence.

J'imaginais que seul le mariage - un mariage que je me résignais à n'envisager que comme mariage de raison - me permettrait de connaître une certaine sérénité, une paix véritable de l'âme autant que du corps.

Hélas ma vie de femme commença sous de bien tristes augures. J'avais épousé un homme brutal et bestial qui prenait plaisir à m'humilier, n'hésitant pas à se servir des tenailles, du marteau et même du tournevis cruciforme de notre boîte à outils. De plus il buvait immodérément dès la sortie de son travail avant de m'infliger, à notre domicile, de douloureux sévices.

C'est d'ailleurs en état d'ébriété qu'il fut renversé par une benne à ordures, au Plessis-Robinson, un accident dont, malgré l'admirable dévouement du corps médical, des équipes de transfusion sanguine, de réanimation, les aides-soignantes, il ne put réchapper.

Devant le cercueil qui le mettait en terre je me sentis terriblement seule, encore jeune et pourtant confrontée à un avenir sans espoir. Un vide affreux s'ouvrait en moi.

C'est alors que je sentis que l'on prenait mon bras en me disant « Courage, madame ! » Cette voix était celle d'un tout jeune homme au sourire très doux, un étudiant en théologie qui effectuait des remplacements aux Pompes Funèbres Municipales pour payer ses études. Il me raccompagna et, avec une infinie délicatesse, m'aida à retirer mon voile noir. J'ai tout de suite compris où était mon devoir et, grâce à ma petite pension, je l'aide, désormais, dans ses recherches érudites sur l'œuvre de Kierkegaard : je suis enfin une femme comblée !

NOTES

[1] II s'agit du n°58 : ***Trente-quatre brazzles,*** du n°71 : ***Bibliothèques invisibles,*** toujours et, du n° 86 : ***Chu dans mer sale,*** publié sous ma signature, mais dont la documentation provenait de la « liasse » laissée par [Paul Braffort].

[2] Un couple d'entiers [m, n] est dit « de Perec » (qui introduisit ce concept en signalant les propriétés du couple [37, 73]), si n = 2m - 1, m et n étant tout deux premiers.

[3] Elle s'énonce ainsi : il n'existe pas d'autre « couple de Perec » que le couple [37, 73],

[4] Les nombres premiers irréguliers p sont tels que le nombre de classes de diviseurs de Q (Çp) est divisible par p ($Ç_p$ est une racine primitive de l'unité de degré p). Il en découle que ces nombres doivent diviser le numérateur de l'un des p-3 premiers nombres de Bernoulli.

[5] II s'agit de rechercher le nombre minimum de puissances n ièmes dont un nombre entier donné est la somme.

Alain Chevrier

Un gars qui a trop bu

Tu n'as plus dans ton stock que les mots les plus courts et qui n'ont qu'un seul son, en gros. C'est fou, mais çà vient de ce que tu vas très mal. Plus mal que le gars qu'on voit dans *Un mec qui dort,* pour ceux qui l'ont lu, et ils sont peu. C'est là-haut que çà va mal. Pour sûr, çà vient de ce que tu as trop bu. Eh oui ! ceux qui ont trop bu le paient deux fois, et plus d'un en est mort. Ils ne font pas long feu.

Tu as trop bu. Bien trop. Ta vie s'en va à vau-l'eau. Tu perds le fil. Rien ne va plus. Ce n'est plus du jeu. Dans la rue, tu t'en vas à pas lents, tu fais des zigs et des zags. Des fois, tu as des pleurs au coin des yeux pour un rien, ou bien tu ris tout seul, tout haut, hic !

Tu es au bar jour et nuit. Ne vois-tu pas que tous ces gars-là ne sont que des va-nus-pieds, des pue-la-sueur, des meurt-de-faim, des boit-sans- soif, des sacs-à-vin ? La lie des bas-fonds, des gueux. Tous des ploucs, des cons, des nuis, des riens du tout, des moins que rien.

Tu es tout le temps saoul. Tu es tout le temps gris. Plus que gris : noir. C'est ce qu'on dit de toi, chez les gens du coin. Que tu es un vrai trou. Que tu es tout le temps plein, à ras bord. Et pas plein aux as. Car tu as tout bu. Des sous, tu n'en as plus. Tu bois mais tu es à sec ! Tu bois sec.

Tu bois de tout. Des pots de vin : du blanc sec, du blanc doux, du blanc de blanc, du vin gris, du vin vert, du brut de brut. Et de la stout, de la pils (ce n'est pas ce que tu crois), en bocks, en packs. Du rhum, en punchs, en grogs. Du scotch. Que tu bois au fût, par muids : c'est ton fuel. Et du gin, du schnaps, du kirsch, du kwas. Du marc, des eaux-de-vie de fruits, de baies, ou de grain. Des eaux-de-mort, ma foi, quoiqu'on die.

Tu ne te vois pas : sous le gris de ta peau, du vrai cuir, ton foie est tout vert, plein de trous. Tes yeux sont pleins de stries. Tu vois tout en flou, et tu vois tout deux par deux. Tu ne vois pas plus loin que le bout de ton nez. En fait, tu as tout le temps un coup dans le nez. Tu n'a plus de flair. Tu ne sens plus rien. Tu n'as plus de goût. Tu n'as plus de goût à rien.

Tu as le cœur gros, le cœur lourd. Vois ta main, tiens-la bien droit : tes doigts sont tout le temps pris d'un va-et-vient. Tu as les nerfs à fleur de peau. Tu t'en mords les doigts. Tes poils s'en vont un à un. Et la toux qui te

fait mal. Le ver dans le fruit. Le fer dans la plaie. La mort qui fait le guet. Ce n'est pas gai du tout.

Tu perds le sens du temps. Tu ne sais plus le lieu où tu es, d'où tu viens, où tu vas. Ni où et quand tu es né. Tu n'as plus le sens du bien et du mal, du vrai et du faux, du beau et du laid. C'est le break-down, le black- out. Quand on te dit : qu'est ce que c'est que çà, un chien ou un chat? Tu ne sais pas. Tu ne dis plus un mot, tu te tais.

On te plaint, on te prend par la main. Des scouts font leur B.A. A quoi bon? Pour moi, dans ton cas, on n'a plus grand choix : ou on met le gaz à fond, ou on prend de la mort-aux-rats, ou on se pend, ou on se noie. Et pas dans du vin, ou dans tes pleurs, ce que tu fais. Ce que j'en dis, c'est pour ton bien.

Ton chef est plein de poux. Tu sens le chou. Tu n'a plus que la peau et les os, peu ou prou. Tu es long tel un jour sans pain. Tu es un vrai fil-de- fer, qu'on tord dans tous les sens. Tu te dis que tu ne vaux pas cher, mais pas cher du tout, que tu ne vaux pas un clou.

Tu ne vas plus aux W. C. Tu ne peux plus chier et en plus, tu as peur de choir dans le trou.

Au fond d'un tel cul-de-sac, tu ne t'en sors pas. Tel est ton sort. Tu es tout seul, loin de tout. Au pied du mur. Le ciel est bas et lourd. C'est le spleen. C'est le blues. C'est la fin. La der des der. Tout fout le camp. Mais tu t'en fous. Tu n'en fais pas grand cas. Tu t'en bats les flancs. Tu t'en bats l'œil.

Le corps nu de ta mie dans ton lit, ses doux seins sous ta main, çà ne te dit plus rien ? Et tous ces jeux qu'on fait à deux le soir, et tout au long de la nuit, et au saut du lit? Le zig-zig, le kiss-kiss, le tac au tac. Nib de nib. Des clous. Çà ne te fait plus rien. Peu t'en chaut. Çà ne te fait plus ni chaud ni froid. Ton zob pend, tout mou. Tu ne peux plus. Tu as les noix d'un vieux schnock. T'es pis qu'un bœuf, pour ta meuf. Pour ce qui est de jouir, très peu pour toi. Au lit, tu dors. Un point, c'est tout. Et pas bien. Tu es dans de beaux draps ! Au vrai, çà fait un bon bout de temps que tu ne dors plus, et c'est là où le bât fait mal.

Car dans le noir, tu vois des rats. De gros rats, de très gros rats, de très très gros rats. Tu vois tout un zoo. Tu vois des trucs sans nom de tous les tons, verts, bleus, blancs, roux, gris, noirs, qu'on ne voit pas pour de vrai. Tu vois des nains bleus - des schtroumpfs -, à la queue leu leu, qui te jouent des tours. Tu crois que les murs ont des yeux. On te crie dans le dos, en haut, en bas. Des voix te huent. Il n'est bruit que de toi. Tu vois un pal : il est pour toi. Ou la croix qui te tends les bras. Tu te crois mort. Sur le grès, tu lis ces mots : Ci-gît X..., un mec qui a trop bu. X..., c'est ton nom.

Ou tu crois qu'il y a le feu et tu prends peur. Tu y crois très dur.

Tu as de la sueur sur le front, les mains, tout le corps. Tu sues sang et eau. C'est le stress, le choc. Tu fais sous toi. Tes doigts sont pris à tout bout de champ d'un va-et-vient de plus en plus fort. Tu veux fuir, c'est le D.T. Le SMUR vient à fond de train, pin-pon, pin-pon. À pic.

Tu leur cries : Non, non, je ne suis pas fou ! À moi ! On s'en fout, on te prend par le col et sous les bras, et on te mets des liens. On te fout dans un lieu clos : que des murs blancs et nus, et un lit bas. Pas un bruit, sauf ceux des clés, et des cris au loin, de temps en temps. On te met à poil. On te fait des perfs. Bon gré mal gré, tu bois de l'eau, tu prends de la B 1, de la B 6, et des tas de trucs, qui font que tu te sens le corps en mou de veau mais qu'au moins, tu dors tout ton saoul. Un vrai loir. Au bout d'un ou deux mois, le doc te dit que tout va bien, que tu tiens le bon bout. Tu ne sors plus du rail : c'est son mot. Tu sais quel jour on est, quel mois, et le lieu où tu es : chez les fous. Chez les psy, quoi. Et tu as pris du poids, tu es gras à lard. Tu te sens au poil, tout neuf de pied en cap.

Lors tu sors de l'H.P., d'un bon pas. L'air est vif, clair et net. Il fait froid. Mais que fais-tu ? Dès que tu vois un bar, là-bas, au coin de la rue, çà ne fait pas un pli, tu y vas tout droit, tu y cours. En vain la voix off qui vient de là-haut te dit : Stop ! mon fils, tu te perds corps et biens, il ne faut pas re... Trop tard ! Tu as fait un faux pas sur la voie du bien : tu as bu. C'en est fait de toi : tu es cuit.

Et je me dis : zut ! et miel ! Car tu es bon pour un tour de plus, un !

Eric Clémens

L'Anna

précédé de
Langue, fiction et narration d'après Eric Clémens
par François Bovier

Fiction de l'origination plurielle des langues

Le geste qui anime l'écriture d'Eric Clémens, tendue entre expérimentation littéraire et interrogation phénoménologique, vise au retournement et à l'exhibition de la langue, à la traversée et au déploiement des langages. La fiction, telle que l'a pensée et pratiquée Clémens, implique un double procès de formation et de destruction. Une phase progressive, où la perception naturelle de la langue est désautomatisée, et ses signes reconstitués en une forme inédite, en misant sur la puissance de relation des rythmes et des figurations narratives. Une phase déceptive, où l'ordonnancement des langages est parodiquement renversé, et leurs stratifications disposées en une texture tensionnelle, en misant sur la puissance d'altération du montage et du collage narratifs. L'espace littéraire devient ainsi le lieu d'une *mise en scène du mouvement d'origination plurielle et divisée des langues :* le théâtre d'un impossible avènement du *logos* en une langue dernière et surdéterminée et la scène d'une interminable dissémination des représentations en des langages marqués culturellement et historiquement. Est-ce à dire que la fiction reproduit le mouvement ambivalent du don des langues et de la dispersion des langages? qu'elle est orientée par un projet de réactivation d'une langue archaïque du cri et une économie de circulation de langages désénoncés ? Il semblerait pourtant que la fiction ne se réduise pas à une entreprise d'ordre mythologique, qui reconduirait les mythes expressifs liés aux avant-gardes.

L'œuvre de Clémens, repartant sans cesse du dernier sol atteint et désenfoui, s'ouvre progressivement à la narration. Son ancrage de plus en plus mondain - renvoyant successivement à la poétique du négatif héritée de Mallarmé *(Un coup de défaire : d'égo),* aux expérimentations formelles

menées autour de la revue TXT (*Opéra des xris),* au détournement des signes désancrés de l'américanisme (*De r'tour)* et finalement à l'exemple historique de mai 68 joué contre l'ère du simulacre (*L'Anna)* - indique une tentative de sortie hors de l'espace d'une écriture autofondée et autoréférentielle. La distance qui sépare les fictions poétiques, reposant sur un geste de remodèlement de la langue et d'appropriation d'un espace de parole second, de *L'Anna,* retraçant les différentes originations d'un personnage féminin, marque un changement ou un retournement de perspective : la fiction narrative, dans son mouvement d'appropriation d'une figure de l'altérité, ne se referme pas en un dispositif circulaire, qui rapporte et relie la langue à elle-même, ne se fige pas en un pas de suspens, qui retient et relance les langages. Interrogeons donc *L'Anna,* qui intègre et déplace les œuvres précédentes, dans l'espoir de ressaisir la logique de cet "espace potentiel de jeu", tendant au phénomène, mais laissé ouvert et inachevé, qui caractérise la narration.

L'Anna ou la logique de l'analogie

L'Anna, subdivisé en trois parties, engage autant de stratégies et de procédures d'écriture différenciées, autant de positions lectoriales et de trajets de sens disjoints. La structure de la narration répond au *schéma de l'analogie* : à des glissements de signifiants et des dérivations lexicales (qui affectent d'abord le nom propre du désir, Anna, sans cesse anamorphosé et remotivé), au brouillement de l'identité des personnages et du locuteur, au déplacement des axes de structuration du récit, au montage de trames narratives indépendantes et de structures génériques hétérogènes... A ne suivre que ce dernier procédé, l'un des effets du travail de l'analogie peut être exposé : la logique de la généricité est défaite par l'emportement des résonances liées à une forme discursive donnée, qui appellent au métissage et à l'hybridation des genres.

La première partie : « L'enquête », emprunte la forme du *roman* (policier ou d'aventure, d'initiation ou de voyage, de quête ou d'enquête, métanarratif ou critique). Ce premier "horizon d'attente générique" permet de réinscrire comme principal sédimentage intertextuel la fiction pré-narrative *De r'tour,* qui s'affronte à différents ordres de langages en vue de sortir hors du cercle des répétitions. Le thème décliné, *l'expérience du deux dans le désir amoureux*, la rencontre entre un sujet et l'objet de son désir, permet de marquer l'altérité du monde et de la langue : le récit de la découverte de l'autre, entrelacé à l'affirmation d'un désir de narration, se heurte à l'épreuve de la division du sujet et du réel - bute contre un impossible à dire, qui ne peut dès lors que s'écrire.

La deuxième partie : « La rupture », emprunte la forme du *journal autobiographique*, qui implique une partition du texte en jours. L'ancrage référentiel que laisse attendre ce mode énonciatif monologique est déstabi

lisé par la coprésence du récit ou du monologue intérieur - marqué par les italiques - et du compte rendu objectivé de faits ou de pensées - non marqué typographiquement. Ce deuxième "horizon d'attente générique" appelle au déplacement du *Coup de défaire : d'égo,* marqué par son instabilité énonciative, son procès de désénonciation des données personnelles du sujet, sur la scène autobiographique. Ce mouvement de dénivellement ou d'indifférenciation entre les niveaux de référentialité transitive et intransitive des situations ébranle la stabilité du soi-disant réel, traité comme fiction constitutive parmi d'autres. Le thème investi, *la violence amoureuse,* la mort de l'amour dans la séparation et la rupture, jusqu'à son improbable renaissance, permet de désigner la langue comme milieu dans lequel la violence s'enracine : le sujet, confronté à l'expérience douloureuse de la perte, est amené à prendre en charge la langue, à l'interroger et la transformer, pour ne plus seulement dénier mais encore traverser et altérer la violence. A ce thème s'attellent des complexes et des mythes dérivés, que le texte déjoue : l'angoisse de la castration et le fantasme moderniste de la rupture avec la tradition, enfermant le sujet dans le solipsisme et la fiction dans une écriture autonomisée.

La troisième partie : « L'événement », emprunte la forme du *roman de science-fiction* - ou plus précisément d'une *cyber-fiction.* Ce dernier horizon d'attente, qui repose comme "cadre référentiel" l'ère post-modeme de l'informatique et le mode du virtuel, derniers avatars du règne du visible, inscrit comme principal sédimentage intertextuel les essais philosophiques de Clémens - et en premier lieu *La fiction et l 'apparaître,* qui cherche à rendre compte du mouvement de phénoménalisation de la langue dans l'expérience littéraire. Le thème investi, *l'expérience du pluriel dans l'action politique,* la rencontre entre différentes voix et instances discursives qui se prolongent dans la scène violente de l'émeute, permet de faire re-surgir un événement et un présent dans ce non-monde et ce non-lieu : la découverte d'un langage de l'action, qui prend à revers les langues du savoir et du pouvoir, relance le temps et l'espace hors toute assignation fonctionnelle et tout arraisonnement technologique.

L'Anna, en mettant en jeu des "contrats de lecture" qui s'excluent mutuellement, en suivant les inflexions d'un thème conducteur qui s'ouvre à différents possibles, fait éclater les cadres et les limitations internes des genres. Ce jeu sur les codes génériques, ce travail de subversion mené à l'encontre des conventions romanesques, s'il présuppose les connaissances préalables du lecteur, ne laisse pas pour autant intact l'espace littéraire : le phénomène de surdétermination et de surstructuration du texte, ouvert à l'aléa et à la surprise, contraint le lecteur à assister à la prise et à la déprise successives des procédés les plus hétéroclites, qui ne peuvent finalement que le conduire à la méprise.

L'Anna, dans son geste de fragmentation de la matière textuelle, dans sa disposition de micronarrations qu'aucun lien unifiant ne soude, s'appa

rente tout au plus au genre des *anas* : le modèle du recueil d'anecdotes est renversé par une fiction qui dissémine les événements et les récits, pour affirmer comme seul réel une situation au monde déterminée par le langage, mais qui peut en retour être transformée et renouvelée à partir de la traversée dans la langue de la violence sexuelle et amoureuse, politique et technique. D'où ce double procès de désautorisation de la langue - de violence exercée à l'encontre des langages préconstruits - et de négation de l'identité des sujets - de déni de leur enchaînement à une fonction identifiée et à un fondement assuré.

Anamorphose des personnages et disparition élocutoire de l'auteur

L'objet de la narration, Anna, est une figure protéiforme :

> « Cherchée comme première, jamais engendrée, femme de rêve d'une enfin sans père, il fallait bien, une, au moins une fois, une dont penser juste elle, qui elle est au moins elle, si d'y venir ferait connaître qui quelqu'un au moins un une qui soit, que je puisse être, si de l'inventer longtemps longuement de toutes pièces de bric de broc d'une coulée continue de temps lent, si de la fondre et de la changer, la réciter, oui, ça lui ferait enfin savoir, un peu, plus, puzzle [...] » (p. 38).

Les reformulations successives, les hésitations et les tâtonnements de la phrase diffractent une figure dans l'espace de la narration : aucune image ne peut être accrochée sur le personnage. Cette absence de consistance du sujet, qui vide Anna de toute dimension psychologique, se répercute sur la figure de l'écrivain. Le texte, multipliant les énoncés métanarratifs (en indexant les procédés de *Vinventio* et de la récitation), médiatise le mouvement d'autodestitution et de congédiement de l'auteur lié à l'expérience littéraire : Je locuteur, se confondant avec l'objet de son désir *(« un une qui* soit, que je puisse être »), est entraîné dans la dynamique trouble de l'anamorphose; la quête de l'altérité et le projet de structuration de l'autre ne conduisent qu'à un savoir incertain (« si d'y venir... si de l'inventer... si de la fondre et de la changer, la réciter, oui, ça lui ferait enfin savoir, un peu, plus, puzzle »). Le texte, dans sa stratégie de sens posé et déçu, de dérobement des repères attendus (à la question « qui elle est » fait face une réponse vide : « quelqu'un au moins un une qui soit »), invite le lecteur à parcourir un trajet de sens sans cesse remis en cause.

Le jeu de déportement des figures et de décharge des formes répond à la logique du "désir allégorique" : il s'agit de multiplier les possibles sans qu'une image stable ne puisse être identifiée, de démultiplier les lignes de sens sans qu'une signification univoque ne puisse être sélectionnée. Ce pourquoi "l'événement" mis en scène dans la dernière partie de *L'Anna* ne peut être qu'événement de langage : l'avènement d'un espace de parole

démocratique, ouvert et pluriel, qui délie les langues et superpose les prises de position les plus diverses, apparaît comme la seule condition de possibilité d'une communauté de paroles et de gestes. Que d'aventure les personnages ne présentent d'autres aspects que mouvants, le locuteur d'autre identité que défaite, ne saurait nous étonner : le mouvement de renversement carnavalesque des pouvoirs, lorsqu'il est porté par des jeux libres de langages opposés et de figures proliférantes, aboutit à un irrémédiable *procès de détronisation des personnages et de disparition élocutoire du sujet de l'énonciation.*

Épreuve de dépaysement du lecteur

L'Anna questionne l'écriture et la lecture, ces mécanismes insensés sans cesse à la traque d'un sens : dans son mouvement de flux et de reflux de signifiants, le texte emporte le lecteur dans un espace hypothétique, où *l'identification de la scène narrative est sans cesse inversée en une épreuve de dépaysement du lecteur* et où la puissance d'effraction de la scène se retourne à son tour en un espace reconnaissable. La narration, répondant à une double logique de mobilisation et de congédiement du lecteur, est structurée sur le modèle d'un espace de multiple codage : toute hiérarchie et liens de causalité entre éléments articulés sont récusés ; la fiction ne se joue que dans un mouvement de déclaration et de transport interne à la langue ; la donation d'un sens n'a lieu que sur le mode de liens internes à l'œuvre qu'il s'agit d'articuler et de disposer.

Cet espace conditionnel, où se nouent et se dénouent des relations équivoques, désamorce la part de maîtrise critique du lecteur : le texte, dans son affirmation d'un inénarrable désir de narration, n'offre d'autres prises que les tracements qui déforment et rompent la constitution d'un autre; l'analyste, s'engageant dans une narration morcelée, qui ne respecte pas le principe de non-contradiction, perd pied et repères. La part mondaine du lecteur est déstabilisée dans le même temps : le texte, dans son économie de circulation de signifiants, ne propose d'autre expérience qu'un parcours des limites et des seuils qui séparent la distinction de l'indistinction, la différenciation de l'indifférenciation; le lecteur "réel" ne peut rapporter les mutations du personnage et du locuteur qu'à une double épreuve d'appropriation d'une figure de l'altérité et de désappropriation de l'identité du sujet. Le lecteur, retraçant un monde éventuel à partir de faisceaux de sens à relier, lit l'autre en un texte qu'il s'approprie. Mais, projeté dans une "aire transitionnelle" qui dissémine tracés et figures, il est encore lu par un autre qui le désapproprie de sa propre consistance et identité. La lecture ne peut être *liée* à un point d'attache ni l'œuvre *reliée* à un contexte extra-littéraire...

De la langue, de la fiction et de la narration

Si la fiction poétique repose sur une technique seconde de langue, la narration se présente comme une fiction à la puissance seconde : comme un espace de jeu, qui creuse un écart entre langues et langages, signifiances et phénomènes, et qui, d'écart en écart, relance le mythe de l'expression et de l'origine, de la symbolisation et de la création, jusqu'à s'étendre en un lieu qui défait toute logologie et phénoménalité. Il n'y a pas prévalence du mythe sur la critique, mais expansion infinie de la narration qui fait fond sur des données de tout ordre : le lecteur, placé face à un phénomène d'indécidabilité, est libre de ses mouvements et faux pas.

Schématiquement, l'enjeu de l'œuvre de Clémens peut être formalisé comme suit. Au fondement de la fiction : la langue. Au fondement du mouvement d'appropriation d'une langue : un geste de fiction. Et entre deux : la narration comme mise en intrigue des langues et comme implicite de la fiction. Ce qui ne revient pas à ériger en nouveau mot d'ordre la chaîne langue-fiction-narration. Le point nodal de cette chaîne : la fiction, ne constitue pas un concept vide. L'ajointement de ces différents éléments : *la langue fait fiction, la fiction est structurée comme la langue* et *la fiction est narration,* se reliant et se séparant, se confondant et se départageant, altère et redéfinit sous la pression du mouvement de l'analogie chaque terme pris dans une apparente équation d'identité. L'écart du jeu permet de marquer l'infinie ouverture de la fiction : son double procès d'interrogation et de remodèle- ment de la langue, de polarisation et de désenclavement de la narration.

Tout au moins, la fiction clémensienne désoriente-t-elle les procédures désincarnées d'une écriture conceptuelle (immatérialisant le texte pour n'exposer qu'un programme) et désamorce-t-elle la logique systématique d'une écriture à contraintes (affirmant comme seule régulation du texte des procédés et des dispositifs formels). D'une part, la mise en exergue de la puissance du signifiant et des analogies dotent le texte d'une certaine corporéité : dans son mouvement d'extraction hors des discours utilitaires et idéologiques, la fiction n'apparaît que d'un travail sur la langue. D'autre part, les jeux de règles et de contraintes formelles sont sans cesse transgressés : le monde fictif est constamment menacé par un mouvement de distorsion de ses régulations internes et de disruption de toute présence, laissant à découvert le manque initial inaugurant la narration.

François Bovier

L'Anna

fiction (extraits de la troisième partie : L'événement)

Interloqué je cours les assemblées, écrans multipliés, les prises de paroles, les coups de gueule et les quolibets, les haussements de ton et les basses, les tenants et les opposants, je lâche ma part des choses :

la violence se transforme dans les langues si seules les langues transforment la violence, mais les langues de la violence elles-mêmes transforment les transformations des langues, car les détours des langues violent aussi la langue, et quoique les tours violents haranguent la violence du détour, pour que les tours de langues détournent les violences, alors que les formes, si elles les tournent dans les langues, ne détournent pas d'elles- mêmes les violences, puisque les tours de la violence transforment inversé- ment les langues, les formes détournées s'efforcent tout de même de transformer les tours violents des langues, élaguées, de telle sorte que, si sous l'aiguillon des langues les violences s'aiguisent, anguilles fragiles, elles languissent à leur tour, jusqu'à ce que par l'aiguille les langues agiles ne s'élancent sans faire l'ange

Décrispation, isolé, mais à présent l'Anna débarrassée, lâchée au hasard, me piste, m'enregistre en tapimini. Se délacent les mémoires, se délient les bouches, le soupçon gagne l'ignorance des langues, prend le temps. Je dis que nous n'entendons pas, n'entendons pas que nous entendons, je parle d'écouter ce qui jamais n'a été entendu, même après qu'il eût été proféré, même après la première entente, la première écoute. J'harangue pour quitter l'étirement, l'éloignement des mots aimants, des monuments, des mensonges, insus, pas sûrs, ni vus ni connus, évidanses :

la phrase de l'immonde dit que les mots ne sont pas les choses, que les choses sont ce qui existe, que les mots donc n'existent pas, dès lors sa puissance vient de ce qu'elle travestit le jeu sur les mots pour ne plus exister en tant que tels et se laisser traverser par les choses qui n'existent pas comme eux, mais son impuissance vient de ce que les négations des mots ne peuvent se dire que par des mots, plus encore que les choses elles-mêmes ne peuvent être dites exister que par les mots - ou alors pour échapper à cette contradiction, mais comment le savoir sans l'avoir dit d'abord et être déjà

entré dans leur engrenage, il faut purement et simplement ignorer les mots, mais les ignorer les laisse en disposition, tels quels, à discrétion, et ne peut dénoncer leur inexistence, donc les choses seules ne peuvent rendre les mots inexistants, il y faut des mots, bref les mots se font rocaille pour la racaille, mots qui jouent des mots et rappellent, voire appellent, l'existence des choses, ainsi marquent d'une façon ou d'une autre la coexistence des mots et des choses, ce qui indique que même si l'on dit que les mots n'existent pas, ils insistent, ou ils existent de manière diverse, car s'ils n'avaient pas du tout d'existence, comment les rencontrer, et il en ressort que les choses ne sont pas les seules à exister, ou que les mots sont des choses autres, sans négliger que les mots n'insistent ne persistent et n'existent autres que lorsque les corps disent les mots, inversément que les corps à mots autres que les corps sans mots n'existent en tant que tels, c'est-à-dire corps à mots, que grâce aux mots, or comme les corps à mots existent aussi grâce aux choses, il en résulte que les choses des corps à mots existent en tant que telles avec l'apport ou dans les transports des mots, mais n'est-ce pas dire seulement que les mots font exister les mots liés aux choses des corps à mots, du coup seulement que les mots font exister les mots, ce qui ne paraît pas grand chose, mais qui existe néanmoins - sauf que les mots des corps qui existent grâce entre autres aux choses qui existent des corps à mots, ces mots ne font pas exister que les mots et coexister que les choses, ils peuvent dire aussi et disent des choses qui n'existent pas et les font exister en tant que mots des corps à mots parmi les choses, ce qui change certaines des choses qui existent sans mots en choses qui existent parmi les mots des choses qui n'existent pas, ce qui complique tout...

[-]

Le dernier soubresaut porte l'emblème du dernier dieu, les Dules et les Clastes relancent la querelle des images, se contrent sur un champ de bouillies, écrans, puces et claviers pilés, feuillets déchirés et plumes cassées :

- Iconophiles ! - Iconophobes ! - Iconodoules ! - Iconoclastes ! - Vous croyez aux idoles ! - Vous n'inventez pas d'images ! - Vous les adorez ! - Vénérer n'est pas adorer, vous profanez la vérité ! - Briser l'illusion n'est pas profaner, vous êtes dupes de la présence! - Vous l'êtes de l'absence ! - Fascination, manipulation, soumission ! - Mémorisation, transition, information ! - Vous désirez des mirages ! - Vous ne désirez plus ! - Vous vous imaginez voir! - Vous n'imaginez plus l'évocation ! - Lisez les mots de l'écriture ! - Voyez les couleurs des peintures ! - Les luminances n'existent pas en soi ! - Les chrominances existent pour tous ! - Vous ne progressez que dans l'adoration du rêve ancien ! - Vous régressez dans l'oubli des figures nouvelles ! - Vous vivez dans l'usé rassurant ! - Vous ne vivez pas dans l'inquiétant inusité ! - Vous vous simplifiez tout, aplatis en sur

face ! - Vous ne désignez pas les autres dimensions, aveugles au volume ! - Vous vous excitez! - Vous n'intériorisez rien! - Vous faites tout ressembler ! - Vous ne savez pas assimiler ! - Vous cédez à vos transports ! - Vous résistez à vos corps ! - Vous croyez aux spectacles, vous croyez à l'invisible ! - Vous ne croyez pas au visible, vous ne participez pas aux formes ! - Koinographes terrés ! Concepteurs ! Laborieux de la croyance ! - Idio- phones errants ! Abstracteurs ! Paresseux de la jouissance !

Un docte tiers intervient :

circonscrire revient déjà à inscrire, la ressemblance provoque la différence, aucune similitude n'identifie le réel, assez de résistances aux risques, dénier empêche la transgression, même la vitesse de l'instantané ne se passe pas de médiations, l'illusion ne croit pas aux images ou les voit sans division, pas d'images séparées, pas d'images isolées, l'autoreprésenté : voilà l'injuste, l'impartageable! vive l'infléchi !

Les femmes et les hommes s'éloignent en pensées, combats suspendus, s'il y en a eu. L'Anna amaigrie revient à la charge, comme de paraître gonflée enceinte, elle prend son parti, semble lâcher un souffle :

vous voulez un traître vous en mourrez ! correcteurs tous sacrificateurs ! esclaves mortifères ! assez d'enfer, je vocifère pour me défaire aux regards ! je me fous de vos argumenteurs : amour ou haine des visages, pour prononcer le verdict, il nous faut bien le dire, plaisir de lumière ne dure qu'une image, vous voulez voir, tout est à voir et c'est tout vu : ça nous regarde, voilà l'aloi, le regard de la loi, pas d'interdit des images, fort bien, à condition d'entredire, à défaut de langues plus d'entrevoir, et façon d'introduire, l'obscure conclut :

si tout le monde peut en conter à n'importe qui, à force de temps et de hasards, que devient la gaieté des naissances? jouir du fini des visions, se mésentendre pour vivre au libre des litiges, partager des fractions sensibles, oser désengendrer pour engendrer...

Demeurent les partisans de la... **sique**

(écrivent :)

Vous le savez quoi QUE ÇA LEUR RESTE DA NS LA GORGE quoi qui mal embouchés ça que ça les interdit rend pantlants 'loqués pliés en quart os au coin col de leur haine ça qui leur reste qu'i ls restaurent à l'envers enjapant de la tête les g igots agités de non non au non ça qui se dégorge vouloir ou pas ce qui vouloir ou pas se fait ce qu i nous aura fait en pire si on le veut pas et même s i, politique, on croit vouloir devoir pouvoir nou s appelions ça l'histoire Avale la carne! Eux en r

e d e m a n d e n t d e s h i s t o i r e s a h ! p e a u f i n é e s c o n f i n
é e s d a n s l e s p a p i e r s h y g i é n i q u e s d e l e u r s
r o m a n i a n s p o p a é t i q u e s d e l e u r s p l a n s r a t a p l a n s
o ù i l s c o m p r i m e n t c e q u i d é m a n g e e n g o r g e e t
b o u c h e e t 1 e s g r i m e e n c o m m u n d a n s l e u r s a c t e s
d e c o n s t r i c t i o n s s e x u e l l e s e r g o d é v o r a t i o n s
t r i b a l e s g é n u f l u x i o n s p u l m o n a i r e s i m m o b i l e s
p o s t - d é c o n f i t u r e d e l e u r c o u r s e a u c a u c u s
c o n c o c a c t u s e n l a r m e s à l a q u e u e l e u l e u d u
p o u p a v o i r p o u r 1 ‘ é c h o c o t e m o r a l e ç a q u ' i l s
r é v e r b é r e r a i e n t b i e n j a m a i s n é s m o m i e s d e
p r é m â t u r é s s a n s b r û l u r e n i ‘ c h i r u r e c ‘ q u ' i l s
v e u l e n t r a n g e r s a n s d é - p é d i g r e r p r é d i g é
r e r s a n s c h i e r p r é d i r e s a n s l e d i r e d e m o u r i r e t
s a n s l e r i r e d e j o u i r ç a q u e n o u s f a i s o n s v o u l o i r
o u p a s q u e s t i o n d e v i e p a s t r o p c o m m u n e o u
d ’ m o r t c e q u i l e u r r e s t e d a n s l a g o r g e e s t

(disent :)
LE DEGORGEMENT LE DEGORGEMENT

l’églossolalie et qui nie oui
la délie des langues
la chose dans les langues hors les langues
cacopholie et peinturlure
déchet sublime oui oui sublime déchet creuset
hors de terre hors de corps hors dedans entre dehors
seule façon de les tenir
à vif
d’vahir les grottes s’aventurer à prendre le temps à la
glotte voilà

Frères et sœurs et faux et fausses
vous le savez que l’exhumus des humours inhumaines
c’est les langues
barbares et rares
et que nous les avons faites face
à main et langues des langues et des cris
excris des langues
qu’elles nous enrobent

si nous les dérobons
pour creuser tracer défigurer
débourber déferler
laisser
silence
et jeter entre vert le jaune douteux
contre-courants et embouchures à perte
et que ça fait fiction
récitation
polémique
la guerre des langues a lieu
puisque vouloir ou pas n'évite pas l'expire
jouteusement
sonore des
corps outillés
désorganisés
des organes hissés
vocalisés
jusqu'aux armes
inutilées
si ça
le lâcher le cracher qui fait mal
des vagissements aux râclements ça le fonce
ça le démonstre

même s'il me manque si elle
manque
de mes mots
de leurs images d'langages
même si je râle parce que mes mots
métaux
sans percussion
la fichent mal
à manquer d'instruments
si j'enrage de ne pas entendre
résonner
de ne pas sentir
se jouer
les musiques
qui les tiendraient les ceindraient

d’ailleurs ils ne sont pas des mots
déjà rythmes
voix
de mimots
miôtes mioches miôles soit dit par
parenthèses

Voilà ce qui nous tient sans lien
poings et pieds
scandés
l’échine l’aimer dansés
trous des souffles
coupe des griffes
béant bégayant zézayant zébrant
affamés de n’être pas
de faire naître
haut et à corps et à cris bas
bas de haut
bas de bas
au bal
au crâne du mal carnaval des pensées 68 moyen âge 2001 2002 2003 2004 2005 2006 2007 deux mille

et des pensées moins cent mille des anthropiens question d’oser percuter
répercuter d’oser le cru la cruauté belle
le corps rebelle et libre
de son déséquilibre

vita nova ! eden eden eden paradis voilà les sexes (les pas) pubères
putains nous sommes par chiemagimère

grands cacaphones
et mains perdues
œufs glottes et œuvides
peaux et sang de chien d'porchers
et babils des classes dangereuses
et lutte des morts des héros et des vies pornographiques
portraits de dame hors du peep-show oui nous sommes
et de lectrices au champ contre-chants
glamour catastrophe
sabots les abas pancrailles trifluorure hure-peinte
air d'eau de l'anguille
nightwalker
masques doublures voix-de-l'écrit le caca zorro de l'écriture
opéra des xris de r'tour d'autres commencements

Régine Detambel

César fit faire un pont

Il y a des millions de voix téléphoniques, autant que d'utilisateurs. Mais ces voix peuvent se classer, se diviser et se subdiviser en familles, en catégories, espèces et sous-espèces, comme on range les papillons d'Afrique, les reptiles d'Amazonie, les éléments chimiques ou les situations dramatiques. D'abord, l'hôte est celui qui reçoit. L'invité est celui qui sonne. Je me souviens que, dans les contes, l'hôte était aussi bien celui qui reçoit que celui qui s'attable et je ne comprenais plus qui régalait qui. Au téléphone, l'hôte est dérangé par la sonnerie et décroche. L'autre, plus que l'invité, c'est l'appelant. Les voix téléphoniques sont vibrantes, d'autres sont courtes, intéressées, confuses. Certaines balbutient. D'autres, au contraire, sont puissantes. D'autres s'étouffent ou bien crient.

J'ai un vieux téléphone gris, à cadran, au mécanisme circulaire et douloureux à l'index, qui tourne autour d'une vis cruciforme. Pour appeler, je dessine des cercles concentriques autour de l'hôte, comme font les rapaces au-dessus d'une proie. Avec les téléphones à touches, on se contente de petits signes du bout du doigt, comme à un ami, sur l'omoplate, pour qu'il se retourne enfin.

Sur ce téléphone gris, j'ai répondu à une voix trouble et cruelle, mais l'ordre intimé était si impérieux, mon imagination si heureuse d'obéir, que j'ai voulu éviter qu'elle ne s'éteigne. Je me suis laissé fasciner. C'est elle, elle qui m'interdit de raccrocher, elle encore qui brancha l'amplificateur de son téléphone pour que j'apprenne mieux le bruit de ses pieds nus sur la moquette. Moi, je gardais contre l'oreille le combiné, j'écoutais de toutes mes forces et je n'ai pas cherché à la vaincre, cette voix, ni même à monter plus haut, à la gronder, à la briser, à l'interrompre.

Cette voix, je l'ai perdue, oui, mais d'abord, je l'avais possédée.

Son extinction m'a toujours étonné. Pourtant, je n'avais pas la certitude qu'elle vivait, j'hésitais quant à son accent, je la fréquentais par défi, peut-être également par dépit. Mais ces deux sentiments procèdent du même manque d'assurance. Je l'écoutais avec attention, avec amour. Je voulais être doux, ne jamais l'interrompre, ne pas l'obliger à se précipiter et même à se casser. Quand elle a disparu, j'aurais pu la décrire tellement je la

connaissais bien. Mais j'étais fier, trop orgueilleux, même pour en tracer une ébauche. J'avais peur que la passion ne rende mon dessin trop lyrique. Des tas de gens étudient les voix et je suis sûr que si, au bureau, j'avais tendu une feuille de papier en disant : « Ceci est une voix », ils n'auraient pas ri. Au contraire, tout le monde aurait cherché, à partir de la couleur de cette voix, à qui elle appartenait. Et tout le monde aurait conclu que c'était la voix d'Isabelle, parce qu'en octobre, j'avais invité Isabelle à dîner. Bien entendu, ce n'était pas la voix d'Isabelle, non plus celle de ma femme.

Partir à sa recherche était inutile. De la femme qui faisait se mouvoir la voix, je ne connaissais pas le corps, je savais seulement un organe.

L'absence de cette voix équivaut à une absence. Aujourd'hui, je hais la musique autant qu'une vieille galerie de portraits monnayables. Et ceux qui nomment un air, d'après les trois premières notes, sans erreur, et le dénichent, du premier coup, sur le rayonnage où ils ont classé les disques 33 tours. Je déteste ceux qui jouent du violon parce que l'archet me donne, parfois, un grain de la voix. Et j'en voudrais un autre, et un autre encore, pour qu'ils constituent une piste, ou, tout au moins, de quoi me confectionner un chapelet ou un komboloï pour m'occuper les mains, maintenant qu'elles ne reposent plus, l'une sur le combiné, l'autre sur le cadran gris, tremblantes, comme si j'avais eu sa tête dans les mains.

Elle est partie. Je ne connais pas son visage vivant. Je porte un deuil frais, le deuil d'une voix et je suis vêtu de gris. Pourtant, une voix ne fuit pas ainsi, ne se suicide pas (bien que cette idée m'ait traversé l'esprit, l'idée qu'elles s'étaient suicidées, elle et sa voix), une voix ne brûle pas dans sa propre chevelure. Depuis, j'attache une tremblante superstition à la sonnerie du téléphone. Je la perçois avec la même horreur que le bleu du télégramme que le facteur avait apporté, un jour de gel, à ma mère, et qui annonçait la mort de sa grand-mère. Et ma mère, comme cela se faisait, insistait pour que le facteur accepte de boire un verre de liqueur de quetsches avant de reprendre la route. Pendant qu'il buvait, je me demandais qui allait nous manquer soudain. Depuis, je confonds le son et la couleur dans une prémonition de tragédie. Je ne me souviens pas du visage du facteur qui tendit, moins de dix-huit mois plus tard, un autre télégramme commandant à ma mère d'appeler à Addis Abeba, pour raisons graves. Et ma mère appela. Pour ne pas être seule, elle me donna l'écouteur. J'entendis le la de la tonalité et puis, après le 19, un grondement que j'assimilai aux chutes Victoria que mon père avait vues d'avion, en parcourant l'Afrique, et qu'il me décrivait, aux vacances. C'est ainsi, alors que je pensais aux chutes Victoria, à l'arc-en-ciel étemel qui les enjambe, qu'on nous annonça la mort accidentelle de mon père.

De l'annuaire, je ne pense rien. D'ailleurs, il ne porte aucune trace de mon nom. Mon prénom y figure souvent. Il apparaît au moins trois ou quatre

fois dans chaque colonne. L'annuaire me rappelle simplement une très longue journée de peinture. Nous avions emménagé, ma femme et moi - c'était quelques jours après notre mariage - dans un appartement qu'il fallait repeindre. La pile de journaux que ma femme avait rassemblés en prévision de ces travaux était épuisée. La peinture avait tout bu. Il fallut couvrir les bras du canapé et les touches du piano avec les pages d'un annuaire périmé. Mes doigts étaient noirs d'avoir feuilleté, pour le déchirer, ce livre des voix, et je me souviens que j'ai laissé une trace noire au plafond, un bout de doigt noir.

Les indicatifs téléphoniques (départemental, Paris, l'international) respectent une constante géographique et n'ont apparemment aucune autre signification. Que dire des chiffres de l'annuaire sans pécher par excès de prétention mathématique? Le fou les apprend par cœur et les dit ensuite, dans l'ordre, sans ordre, en sautant les multiples de neuf, en soulignant les nombres premiers. Le joueur se sert de l'annuaire comme d'une martingale et table sur la loi des séries. Le pervers les truffe de fautes de frappe et la communication devient un tumulte, un délire, une absolue confusion.

Je n'ai jamais pris le moindre annuaire dans mes mains pour y chercher son nom et ses chiffres. Je sais qu'il est là, son nom, même si j'en ignore jusqu'à l'initiale. Je sais que je pourrais le tenir. Mais je ne le chercherai pas. Et puis, il me faudrait combien d'années pour appeler tous les abonnés jusqu'à ce que j'entende la voix? J'ai compté qu'il faudrait environ dix secondes pour composer le numéro, cinq secondes de recherche, en moyenne, et encore sept autres secondes, c'est-à-dire le temps de trois sonneries, avant que l'hôte ne décroche. J'ai multiplié ce résultat par le nombre d'abonnés, en France.

Elle m'avait parlé un jour d'un livre qu'elle aimait. C'était *Cent mille milliards de poèmes,* de Raymond Queneau. J'ai ri, avec elle, de cette éternité, de ce livre farceur, impossible à finir, écrit pour les dieux. Je ne savais pas. J'ignorais également que *Les Vies Parallèles* de Plutarque deviendrait mon livre de chevet.

Quand j'attends, au guichet de la poste, je jette un coup d'œil envieux aux piles d'annuaires. Tous les départements sont représentés, d'épaisseur inégale. Alors, je fais comme les écrivains quand ils sont jeunes et contemplent un alphabet ou le clavier d'une machine à écrire en disant : « Tous les livres sont là. Il suffirait de savoir agencer les lettres et nous écririons le livre du siècle. » Ils disent tous ça. Ils sont heureux de savoir que Le Livre est inscrit sur ce clavier et ils s'en contentent. Ils viennent tout juste de refermer un ouvrage de Jorge Luis Borges. Ils sont encore capables de s'engloutir tout entier dans un alphabet.

Moi, j'ai dix chiffres à combiner. Puisqu'ils le font, ceux du loto, ceux qui calculent pour gagner, je pourrais le faire aussi, j'ai peut-être le temps, avec l'aide d'un mathématicien, avec le secours d'une calculatrice scientifique ou d'un ordinateur.

*

J'éprouve une sorte de honte quand j'avoue que cette voix appartient à quelqu'un que je ne connais pas. Que je ne connais autrement que par sa voix. Dont j'ignore le corps, dont je ne sais qu'un organe. Autant s'inspirer, pour entendre mon histoire, de la paléontologie qui dessine l'animal disparu à partir d'un fragment de fosse. Sa voix à elle était devenue si présente et si vivante que je la traitais comme une poupée. Je l'allongeais, je pouvais la vêtir, l'abîmer, et même la salir. Et cette voix, parfois, je l'ai abîmée en l'interrompant ou en hurlant plus fort qu'elle. Et puis je l'ai salie, par le mensonge, une fois ou deux, c'est vrai. Qu'on me comprenne bien. Nous parlions, des heures, d'elle, de la forme de ses seins, et je faisais semblant de les toucher. Tu es douce, je lui disais. Et mes doigts se refermaient sur ma paume et c'est ma peau que je touchais, alors qu'elle m'avait promis la petite pointe douce de ses seins. J'en avais assez de refermer les bras sur mes épaules à moi et de rencontrer la laine de mon pull-over quand j'aurais voulu me pencher sur elle. Pour qu'elle n'en sache rien, je faisais l'amour avec les femmes que je rencontrais au bureau. Elles parlaient. Je ne les en empêchais pas. Elles étaient bavardes et leur voix sans filtre, contre mon oreille, me dégoûtait singulièrement.

Maintenant, admettons que je sois assis au téléphone. Il y a de la buée grasse à l'endroit où je parle. Mon oreille droite transpire. Écouter rendrait la peau sale ? Je vis là, au téléphone. Il est donc normal que je le salisse. Comme on macule la table quand on déjeune, comme on froisse les draps du lit. C'est vrai qu'il y avait, sur mon téléphone, une pluie de pellicules fines. Mais comment faire autrement? J'y passais six heures d'affilée, souvent plus, le combiné contre la tempe. Elle, elle devait mettre du rouge et salir pareillement. La vie du corps laisse des traces. La voix en laisse, des traces, dans un téléphone, autant qu'un animal rampant, un escargot, par exemple. Mon haleine se condensait au point de former de grosses gouttes qui parfois coulaient. Et puis j'ai pleuré, j'ai passé la langue sur ce téléphone, j'y ai posé la bouche, je me suis même caressé et je me souviens de mon désarroi, la première fois que j'ai fait glisser, doucement, le téléphone sur mon sexe. Je me sentais seul. Heureusement, sa voix me guidait.

Il était devenu, ce téléphone, une maison d'habitation pour couple passionné. A la fin de la semaine, quand nous avions bien vécu à travers lui, quand nous avions pris nos repas ensemble et ri et parlé et fait l'amour, je nettoyais. Quand elle a raccroché, la dernière fois, quand je ne l'ai plus entendue, autant dire quand elle m'a quitté, j'ai nettoyé le téléphone. Et les trous étaient pleins d'ordures, comme l'évier, quand j'étais petit. L'évier était toujours bouché par des peaux de petits pois, du riz cuit, un morceau de tendon pris dans la bonde, qui gênaient l'évacuation et bouchaient le tuyau. Ma mère repêchait les ordures avec des aiguilles à tricoter et versait de l'eau bouillante pour faire fondre les déchets gras. Il y avait aussi des

épluchures de pomme et des fils de haricots verts, moisis. C'est moi qui les avais jetés dans l'évier. Alors ma mère me les faisait enlever. Pour ma punition, elle ne me donnait pas de gants. Et je tirais, en fermant les yeux, jusqu'à ce que remonte, sous mes ongles, les bleus pâles d'une feuille de laitue déployée et pourrie, enveloppée autour de la tuyauterie. Mais je commence par la fin. Je parle des vestiges de huit mois de vie commune. Et comme je suis blessé, j'en parle avec rudesse, je me complais dans la saleté. Il ne faut pas me croire. Ce n'était pas ainsi. Sa voix, au contraire, purifiait.

Au début, je ne savais pas quoi dire. Alors je chuchotais : « Je t'embrasse » ou « J'aimerais t'offrir un verre, je voudrais te voir manger, je veux passer l'index sur tes dents. » Un jour, oui, ses dents ont heurté le combiné pour la première fois. Et j'ai eu l'impression, vraiment, que ses dents heurtaient les miennes, dans un baiser. Alors je suis resté muet. Mais de cogner ses dents, elle ne l'avait pas fait exprès. Elle s'était penchée pour attraper un cendrier sur la moquette. Sa main, celle qui tenait empoignée ma voix, ne s'était pas écartée assez tôt du visage qui allait à sa rencontre. Elle m'a dit, en exagérant : « Je me suis fendu la lèvre. » Elle a menti parce que sa voix ne changea pas. Si effectivement la lèvre avait été blessée, elle aurait gonflé, se serait tuméfiée. Les s et les f boursouflés. Mais ce n'était pas le cas. La nuit suivante, j'ai rêvé de son sang.

Je préfère avouer que je ne pourrai pas suivre la règle absolue des histoires. Je conte mon récit, certes, mais je suis incapable de fournir les précisions auxquelles on s'attend, auxquelles on pourrait se fier pour me suivre. Je n'ai pas de réponses, même provisoires, aux pourquoi, comment, depuis quand, où. Ce serait réconfortant si j'inventais, sans doute, si je soutenais qu'elle est blonde, avec un menton en V, des cheveux bouclés, les yeux bleus, du maquillage. Ce doit être un bonheur que d'écouter une histoire dans laquelle on peut se refléter. Mais je ne peux pas le fabriquer de toutes pièces, ce visage. A moi aussi, il a manqué, il manque. Et je ne peux même pas assister mon récit de quelques paysages précis parce qu'elle ne m'a jamais renseigné sur ce qu'elle voyait depuis son balcon. Sa maison (ou son appartement, je ne sais pas) donnait-elle sur un lac, une rue, un immeuble ? Si je l'inventais, ce cadre, il serait hypocrite, et fausses les terrasses. Je ne joue pas. Je n'ai aucune arrière-pensée de costumier ou de romancier. Parce que quelqu'un voudrait en savoir plus sur elle, il faudrait que je mente?

Si je mentais, cela pourrait donner une histoire comme celle-ci. Je dialogue avec une voix inconnue et que j'aime. Un jour, je la rencontre. Elle vit loin d'ici, travaille au guichet d'un aéroport cinq jours par semaine, de huit heures trente à dix-sept heures. On l'imagine, assise dans son uniforme bleu, agitant des billets, réclamant des pièces d'identité, se taisant pour comprendre ce que disent les touristes étrangers et rentrant chez elle, en autobus, une fois son horaire accompli. Je lui bâtis un studio placardé d'affiches de

cinéma et de cartes postales, avec balcon sur la rue. Je l'accompagne d'un chat. La nantis d'un poste de télévision, d'une précieuse collection de disques. Je l'affuble de vêtements extrêmement colorés. Je la coiffe en arrière, en tolérant tout de même un début de raie sur le côté droit. Je distribue çà et là des voisins, des randonnées, des repas au restaurant. Je précise qu'elle porte une montre à aiguilles et trois bagues dont l'une est ornée d'un saphir. J'ajoute qu'elle n'a pas de voiture et a été mariée deux fois. Je n'en souffre pas davantage. Si. Elle a visité le château de Versailles, sans enthousiasme parce qu'elle était enfant et sauvage. Je peux supposer aussi des voyages à l'étranger, l'histoire glorieuse de la famille de son père et le doute qu'elle affiche quant à son propre avenir.

Voilà une femme. Ce reportage despote, ces intrigues que l'on tente de percer à jour, tout ce bavardage de faux témoin, je le répète, ne servent qu'à entrer dans la ronde, à se soulager de savoir. Le manque n'est ni à peindre ni à combler. Ce sont d'autres images qui fortifient, d'autres descriptions qui font signe, d'autres élans qu'il faut vanter. La femme assise à l'aéroport ne servirait, elle, qu'à me rassurer, ébauchant ridiculement les minces certitudes suivantes : je sais où et quand elle travaille, elle regarde la télévision, elle porte un uniforme, etc.

Simple aveuglement, poème des curiosités qui restent sans fondements et des illusions.

Je n'admettrai rien dont je ne sois presque sûr, ne tolérerai pas de bâtir en silence et dans l'ignorance. Le chat blanc, les disques, la pierre de bague, je m'en soucie comme de vantardises. Pourtant, je l'admets, ce décor est réconfortant, se double d'une adresse, donne, en quelque sorte, la position du naufragé en fonction du palmier sous lequel il s'allonge, de la source qui l'alimente et du fruit qui le désaltère. Mais je le répète : inventer le corps d'une femme que je n'ai connue que par la voix n'est ni mon propos ni mon souci, et m'embarrasser d'un complaisant mensonge ne donnerait rien de plus.

*

J'allais déménager. Ma femme avait demandé le divorce. Je dormais seul, les bras le long du corps. Je n'embrassais plus la main désormais ennemie qui tirait tout de même, chaque matin, les draps du lit. Ma femme dormait sur le canapé mais elle prenait soin de la maison. C'était à moi de partir pour un appartement où la poussière monterait sur mes livres et s'y coucherait. J'avais des amis au bureau, quelques commerçants avec qui j'aimais discuter. C'est un brocanteur, je crois, qui a rapporté ma photo, avec le petit cadre. Il l'avait ramassée dans une bouche d'égout, devant la maison.

Puisque nous étions mariés sous le régime de la communauté de biens, je possédais légalement la moitié de la cuisine équipée, une partie de la literie, la bibliothèque à demi, une portion de meubles et de vaisselle,

l'une des deux enceintes acoustiques, un angle du bar en pin verni, deux chaises sur les quatre, le poste téléphonique du salon, les plaques électriques de la cuisinière mixte (ma femme préférait le gaz), etc. Mais on ne peut pas dire que le partage se fit dans l'harmonie. Ma femme avait noté sur un bloc quadrillé ce qui me revenait, ce qui lui revenait. Pour les biens personnels, acquis avant la vie commune, le partage était simple. Mais les tableaux et les livres devant lesquels nous nous étions rencontrés ? Mais la mâchoire de tigre, les boîtes à papillons, le costume de spahi que nous avions achetés, en nous promenant, chez les antiquaires ? Les journaux de 1907, les vrais et les faux parchemins? Et la photographie d'une éclipse de lune? Et les rideaux du séjour qui viennent de Tunis, et le tapis charmant, et tout le reste encore ? Tout cela, ma femme me le disputa. J'ai dit laisse-moi ce que tu voudras, je n'ai pas envie de choisir, dans ma propre maison, comme chez l'antiquaire, les pièces que je souhaite acquérir. Elle m'abandonna trois ou quatre caisses que j'emportai, sans même les ouvrir. J'avais tout de même volé, dans la bibliothèque, une page de cahier d'écolier, dont je m'étais longtemps servi comme d'un signet. Cette page provenait d'un cahier d'avant les guerres, une page quadrillée de violet et de jaune, sur laquelle un gosse avait écrit une liste de titres. Il faut voir la pieuse anarchie de l'orthographe, la calligraphie surprise des mots qu'elle doit tracer, toute l'inattention qu'il y a dans cette page, et, par moments, l'application.

Au recto, la page dit « Liste des livres à lire ». Je la donne, elle est si belle. *Le Corsaire, Mazeppa, Iliade (Iliade* est écrit avec un H), *Œdipe à colonne* (pas de majuscule à *Colonne*), *Roland furieux, Le Prince, Iphigénie {Iphigénie* est écrit avec un H initial), *Conte de Grim* (un seul conte et un seul m), *Guerre de Trente ans, Wallenstein, La Chanson de Roland, La Farce de Maître Patelin* (sans h, pathelin, comme un village), *Le Roman du Renard* (sic), *Métamorphose* (au singulier), *Enéide, Les Supplice* (pas d's à supplice), *Catilinaire, Histoire troisième décade, Lettres choisies, Pline, Alexandre le grand, Tacite (extrait).* Au verso, la même plume avait copié quelques vers que je connaissais, qui sont un excellent moyen mnémotechnique pour retenir la valeur de pi. J'aime ce poème malin, bien au-delà des besoins et des capacités scolaires et qu'avait dû fournir un maître d'école fou et inspiré. Chaque mot du poème, par le nombre de lettres qui le compose, représente une des décimales de pi.

Que j'aime à faire apprendre un nombre utile aux sages
Immortel Archimède, artiste ingénieux
Qui de ton jugement peut priser la valeur ?
Pour moi, ton problème eut de pareils avantages.

Enfant, j'en connaissais le premier vers. C'est mon père, je crois, qui m'avait expliqué comment on utilise ce code : « Tu vois, il y a trois lettres dans *que,* écris 3 ; une seule lettre dans *j apostrophe,* écris 1 ; quatre lettres

dans *aime*, écris 4. Et tu as 3,14. Maintenant, si tu continues, tu obtiendras les autres chiffres de pi. » Depuis, mon père est mort, précipité du haut d'un pont dont il avait lui-même tracé les plans. Il était ingénieur et bâtissait des arches. Voilà pourquoi je pris ce signet dans la bibliothèque de ma femme. En attendant d'aligner des rayonnages pour mes livres, je l'avais posé sous le téléphone, dans le salon. Je le contemplais de temps en temps. *Liste de livres à lire, Que j'aime à faire apprendre...* Et je souriais.

Au dixième jour de mon installation dans mon nouvel appartement, j'eus faim d'ouvrir mes cartons pour revoir les objets que nous avions aimés, ma femme et moi. La boîte à musique s'était rompue. Le reste n'avait plus aucun éclat. Je ne m'étendrai pas plus sur mon dépit. Disons simplement que ces objets n'avaient de valeur pour moi qu'au temps où ils formaient une famille, avec d'autres pièces que j'aimais aussi, que le divorce avait découplées. Ma femme m'avait distribué des bribes, de petits morceaux de cette unité qui faisait de notre appartement un magasin d'antiquités, une merveille que nos amis venaient voir et dont elle était fière, ma femme, même si elle devait épousseter et cirer et nourrir les bois et prendre soin des parchemins, au moins une fois par semaine. Mais, sitôt séparés, tous ces objets perdirent leur valeur affective et m'encombrèrent. Heureusement, ils avaient une importante valeur marchande, je le savais.

Le quatorzième jour, on posa le téléphone. Au quinzième jour, je confiai le texte suivant à un journal spécialisé dans les petites annonces classées, de particulier à particulier : « *Vends cause départ meubles anciens, bibelots, vaisselle, jouets, objets de curiosité, verrerie, bronzes, livres d'art. »* Au dix-huitième jour, je décrochai. Je me rappelle avoir sursauté au point de disperser les feuilles multicolores du bloc notes. La sonnerie n'y était pour rien, elle est habituelle et machinale. C'était la voix. La voix et sa complexité formidable, accumulation de mille autres voix, sans expression sensuelle (c'est-à-dire cherchant à plaire) mais passée à une forme supérieure d'expression, capable d'accepter tout ce que je penserais désormais, assez forte pour me renvoyer au fond, déterminer mes mouvements à venir, me gouverner, m'alimenter. Je serais un morceau de pâte malléable qu'elle allongerait ou réduirait. Je ne pourrais plus jouir d'un instant de repos. Elle ne cesserait de me détruire et de me recomposer, et de me poursuivre, infatigablement. Mais je l'ignorais, comme j'ignorais que nos voix s'allieraient désormais pour former une puissance, un ensemble impossible à isoler. Et j'ignorais que je me dirigerais, pour lui parler, vers le téléphone, d'abord ponctuellement, puis tous les jours, enfin définitivement.

*

Ses propos étaient un peu raides, ses attitudes oratoires figées. C'est normal, elle appelait pour la première fois. Elle avait lu la petite annonce. Elle était connaisseur. Je n'entendais que le filtre du téléphone, la légère dis

torsion induite, la respiration saturée, le rire épuré par la distance. Je ne cherchais pas à recréer la voix nue, à me demander comment elle sonnerait sans tout ce réseau de câbles et d'ondes. Je me disais que j'aimais cette voix, que l'amour que je ressentais pour cette voix avait été immédiat et que j'adorais une voix téléphonique. Ainsi était sa nature : une voix téléphonique.

J'étais déjà tombé amoureux, comme tout le monde, des voix radiophoniques. Je me souviens de l'accent d'une princesse palermitaine, qui me poursuivit longtemps. Des voix télévisées aussi, je suis tombé amoureux : par exemple, j'étais fou de la voix de Mélina Mercouri. Et puis, je me souviens, à l'instant, de la voix cachée d'une petite voisine. Carnaval : elle portait un masque de Blanche-Neige dont le front dur et l'intérieur des joues, blanc et raide, la sciaient. L'élastique qui passait sur ses oreilles la cuisait. Ses narines ne coïncidaient pas avec les trous du masque. Alors, elle respirait, bruyamment, par la bouche, contre le carton blanc. Son haleine, tout de suite, se changeait en eau. Elle dégoulinait. Par les yeux du masque, trop largement fendus en amande, je la voyais jusqu'aux pommettes. Sa voix sortait je ne savais d'où et elle m'effrayait comme un fantôme. J'avais cinq ou six ans. C'était il y a longtemps, il y a presque trente ans.

C'était la première fois que j'aimais une voix téléphonique. Quelques heures furent d'abord employées à décrire les objets que je proposais à la vente. « J'habite loin, me disait-elle, je n'ai pas l'habitude de me déplacer pour rien. » Je lui répondis que je comprenais. « Bien sûr, je viendrai voir les toiles » dit-elle. Je répondis qu'on n'achète pas sans toucher. Le jour où il fallut organiser officiellement une visite, nos horaires ne concordèrent pas. D'ailleurs, elle eut un ton outré quand je proposai (j'étais rouge, rouge) d'aller la voir moi-même, chez elle, le soir, vers onze heures. La voix était digne, assez distante. Je pris l'habitude de ses revirements d'acheteuse mal décidée. Elle ne savait plus combien coûtait le cheval de bronze, elle n'avait pas le temps de passer en ce moment, elle voulait réfléchir à mes propositions. D'un jour à l'autre, elle se contredisait. J'avais pris l'habitude de ses atermoiements. Je restais calme, heureux de l'entendre. Elle rappelait, après cinq jours, s'excusait de son silence (un proche qui lui causait du souci, un mal de tête). Elle me demandait de lui garder encore un peu les pièces qu'elle m'avait fait mettre de côté. Bien sûr que je les gardais. A tous les autres coups de fil que ma petite annonce suscita, je répondis sèchement que c'était vendu. Que m'importaient à présent le marchandage, la cruauté des acheteurs de souvenirs, l'immobilité sournoise de l'antiquaire qui sent l'affaire presque conclue. C'est elle que je voulais entendre.

Des mois, j'ai vécu, mené en bateau par cette fausse acheteuse, par cet amateur excentrique. Je suis resté couché entre ma bouche et mon oreille. J'ai eu mal au bras et à l'épaule, à force de tenir le combiné. Parfois, je pensais à ma femme, au bonheur qu'elle m'avait donné en m'abandonnant avec ces quelques objets qui faisaient le lien entre la voix et moi, et qui

firent les frais de nos premières conversations.

Un jour, à cause de la Liste de livres à lire, j'eus l'idée de prendre des notes quand elle parlait. D'abord insipides, anonymes, elles ont gagné en consistance, peu à peu. Je la suivais, je la perdais. J'écrivais aussi mes remarques personnelles : « Qu'est-ce qu'elle a la voix douce ! » du même ton que prennent les mères pour dire d'un bébé : « Comme il a les cheveux fins ! » Je me faisais rire.

Et le désespoir du silence que nous ne savions pas encore juguler : le bruit de fond parasite des téléphones. Elle me disait : « J'ai peur du silence, j'ai l'impression de voler dans l'espace. » Et puis il y eut les premières intimités : la respiration gênée par un rhume, un éternuement, une toux d'irritation. Je voulais être parfait, impeccable. Je rêvais beaucoup, avec méthode et impatience, en attendant qu'elle m'appelle. Elle ne m'avait pas donné son numéro. Timide, je n'avais rien demandé. Aujourd'hui, je me dis que j'aurais dû et que tout est de ma faute. A-t-elle pris ma timidité pour du mépris ? Je ne sais pas ce qui s'est passé.

Si j'avais gardé les cahiers que j'ai couverts de sa voix, je relirais, chaque jour, des extraits de mes notes, même si l'on n'y trouve aucune poésie déposée. J'avais eu ce besoin de réaliser, à chaque fois qu'elle appelait, une copie manuscrite de sa voix. J'en faisais une langue morte, certes, mais les mots écrits, au moins, se conservent et c'était ma seule ambition. J'écrivais vite, au feutre, silencieux. Elle dictait, sans savoir, et quand les mots proliféraient, quand il me fallait à la fois entendre, comprendre, répondre, nier, sourire, l'écriture s'étirait brutalement. Je posais des dizaines de points de suspension. Je reprenais mon souffle. J'avais peur de perdre le souvenir de son registre et la lumière qui éclairait parfois jusqu'à la page que je couvrais. La nuit, je comblais les espaces que j'avais laissés blancs, en faisant de merveilleux efforts de mémoire. Je m'écriais : « Elle a dit ça ! » Et j'écrivais aussitôt dans la marge, verticalement, la précieuse phrase qui me revenait.

« Pardonnez-moi de vous appeler aussi tard » Et cela suffisait, et je rêvais de ce pardon.

Et puis ces questions immenses, précieuses, comme je les ai copiées : « Vous n'abandonnez personne à cause de moi ? Vous n'êtes pas à table, au moins ? » (Je réponds que je suis en congé à mon domicile, qu'il est possible de m'y joindre à n'importe quelle heure. En disant cela, j'approche les lèvres du téléphone.)

Et puis, les phrases du tout début, celles qui concernaient la petite annonce : « Le marbre est rose, n'est-ce pas ? » (On entend des rires derrière elle et un bruit d'eau : chasse ? Lave-vaisselle ? Machine à laver? Un enfant (ou plusieurs ?) qui joue(nt) dans la baignoire ? Un chien/une chienne qui s'ébroue sous la pluie devant la porte ouverte? Est-ce qu'elle vit à la campagne?)

J'avais ce défaut de vouloir savoir. Et j'étais si timide que je maîtri

sais ma curiosité presque sans effort. Mais ce qui sonnait là, dans mes notes, dans les phrases que je recopiais, c'était déjà la peur de la perte.

Une autre note : « Je n'ai pas pu vous appeler hier mais je tiens à cette reliure, bien que je ne l'aie jamais vue. Vous en parlez merveilleusement » (Il se dégage de ces deux phrases une impression particulière, émotion qui n'a aucun rapport avec l'espoir de me débarrasser de la reliure. Je suis simplement heureux d'être appelé. Je suis l'hôte. Elle avale souvent, avec un petit bruit de glotte. Elle boit du café pendant qu'elle me parle ou bien un verre d'eau.)

« Je me doute que je vous dérange » (Ma voix est altérée, je proteste que non, le silence est agité. A la fin, je suffoque et je déclame des vers latins, ceux qui sont inscrits sur le parchemin. Je raccroche en disant brutalement que quelqu'un sonne à ma porte et qu'elle doit me rappeler demain. En vérité, j'ai la gorge sèche et peur d'une quinte de toux, celle qui donne une voix de fausset et fait pleurer.)

Le 17 avril, tard dans la soirée : « Je serai au Danemark pour un mois » (Je pose sur la table une ancienne carte dorée, intitulée Nova totius terrarum orbis geographica ac hydrographica tabula. Les u s'inscrivent comme des v au-dessus d'un char tiré par deux licornes presque entièrement immergées. Un Neptune au trident menace la chevelure d'une femme vêtue d'une robe rouge et qui se défend en portant à bout de bras un bouclier bleu. Puis je ne vois plus que le mot Septentrion et ce qu'il implique de noir, de froids, de glace et de légendes dures. Un mois sans dialogue. Une première absence. Sans inspiration, sans expirer contre l'autre voix. Vacances inutiles sans les accidents de cette voix que j'aime, sa tyrannie anxieuse. Pourquoi me prévenir de son absence, comme si l'intimité de notre relation, déjà, le nécessitait?)

Voilà des extraits de mes notes. Je me posais des questions naïves auxquelles je répondais avec espoir. Ce qu'elle me dit plus tard de liquide et de chaud, bien sûr je l'ai copié aussi. Et là, j'ai compris que mes griffonnages n'avaient pas de destinataire corporel. Je ne pouvais lui envoyer aucune lettre d'amour. Je ne connaissais pas ses lèvres, sa façon de les poser sur un verre, comment elle happait, piquait, léchait, tirait de sa fourchette un morceau d'aliment. J'avais beau me relire, je ne relisais que des lettres qu'elle écrivait de ma main. Jamais, jamais, je n'ai connu son écriture. Non plus ses mains. Je n'ai pas glissé la langue sous ses ongles, pas sucé le bout de ses doigts. Pendant qu'elle était au Danemark (à ce qu'elle disait), je prétendis brûler mes carnets de notes et ne le fis pas. Au contraire, j'en tirai des photocopies qui me tinrent compagnie, au bureau, quand mes vacances furent terminées et que je repris le travail, sans un seul signe d'elle pour m'accompagner.

*

Est-ce qu'il neigeait au Danemark en cette saison? Cent soixante-dix-sept gouttes de pluie étaient tombées sur l'appui de la fenêtre depuis son départ. J'avais acheté un nouveau carnet d'adresses pour qu'elle y figure en première position, quelle que soit la lettre initiale de son nom, le jour où je saurais qui elle est. J'avais acheté un jeu de solitaire, un vrai, au plateau octogonal, percé de trente-sept trous. On dit qu'il fut inventé par un embastillé à qui la longueur des jours était insupportable. Leibniz écrivit que le solitaire sert à perfectionner l'art de méditer. J'ai donc commencé à apprendre les plus étonnantes figures de ce jeu : La Croix, Le Lecteur au Milieu de son Auditoire, Le Corsaire, l'Octogone, Le Monde (très difficile), Le Calice, Les Apôtres et même La Lettre E. J'aimais particulièrement Le Lecteur au Milieu de son Auditoire parce que les billes occupent tous les trous du pourtour et dessinent un cercle fermé. Mais la combinaison que je préférais, celle qui nécessite le déplacement des billes les plus audacieuses, impossible à atteindre si l'attention défaille, c'est Le Puits sans Margelle, une figure vertigineuse dans laquelle un grand cercle enferme un petit cercle, et qui simule effectivement une tête penchée sur un puits.

J'avais aussi classé mes livres en suivant l'ordre alphabétique inverse. Je pensais même avoir le temps d'écrire un roman de mille pages qui n'apprendrait rien à personne. Je n'étais pas initié à la solitude et mes soliloques devant le miroir, la patience avec laquelle j'écoutais les commerçants quand ils disent que tout augmente et que les charges sont trop lourdes, tout cela me donnait à moi-même comme pris en flagrant délit d'ennui.

J'achetais des magazines. J'en avais tant que mon appartement ressemblait à une salle d'attente. Je ne choisissais que des magazines féminins. Je renonçai à Auto-Hebdo, Voiles et Voiliers, aux publications informatiques. Je pris au hasard des titres en forme de prénoms de femmes, des adjectifs, des couvertures de mode. Avec les billes du solitaire, je recréais le E de Elle. Jeune et Jolie avait glissé sous le canapé. Je dormais, la tête froissant Femme Actuelle. Il y a quinze ans, j'avais un copain de lycée qui s'appelait Thierry et dont nous nous moquions. Il nous avait rapporté Femme d'aujourd'hui, dissimulé sous son blouson. Il pensait qu'il y verrait des photos de femmes nues. Le titre l'avait trompé. Je ne sais pas ce qu'il est devenu, Thierry, avec ses yeux plissés de voyeur, lui qui avait passé le cours de gymnastique à feuilleter un ouvrage de tricot et de recettes au poulet.

Page 8 d'un magazine tiré au hasard. C'était un visage de femme, noir et blanc. Le haut de sa chevelure avait subi la torture du massicot. Pour l'âge, elle était dans la seconde adolescence, ou dans la troisième. En tout cas, elle n'avait pas encore accompli le voyage qui la donnerait à elle-même pour mère. Ses yeux n'étaient plus des yeux mais un espace cosmétique. Elle avait un duvet blond au-dessus des sourcils rangés en courte bataille. Les cils étaient-ils faux ? Impossible de plonger dans ce regard. Il était un haut-fond d'expression. Sitôt que je me projetais en pensant : « Elle a les yeux de la même couleur que cette fille, quelque chose me le dit », alors je

me blessais. C'était un regard étale. Le nez ne respirait pas. La bouche brillait. Les dents invisibles tiraient un trait noir et horizontal. En bas à gauche de la page et verticalement, Copyright, imprimé en lettres minuscules. Nom du photographe. Année. Cette fille se reconnaîtrait-elle? Mettons, pour que cela me rassure, qu'elle mange aujourd'hui un pamplemousse sur une terrasse.

Au café, je voyais des gens étonnants, de véritables personnages, avec tics et particularités, figures inoubliables, réalisant des gestes. Un rouquin abattait un valet sur la table et la certitude qu'il avait de gagner faisait vibrer les verres. La bière moussait chaque fois qu'il posait un atout. Je regardais les hommes assis sous des trophées de rugby. Je voyais des jeunes danser.

Page 30 d'un autre magazine : un flacon de gel bleu. J'avais envie de le saisir, de le sentir. Bleu menthe. Il était impossible d'ignorer cette couleur. C'était une eau épaisse. Derrière le flacon au couvercle doré, une spatule était posée. Gel Contour des Yeux. A cette époque, je croyais vraiment qu'un jour je toucherais sa peau. Même magazine, à la page 76. Je n'aimais pas ces cigarettes-là. Longues comme des stylos et lourdes aux lèvres, Isabelle en fumait. Elle avait le menton musclé. Je tournais la page qui collait aux doigts comme une feuille de papier Job.

Souvent, je haussais les épaules. Je me tournais un peu vers le téléphone et je lui criais : « Mais sonne, mon vieux, sonne! Qu'est-ce que tu attends ? »

En trente et un jours, on m'avait appelé cinquante-six fois : un ami, cycliste de profession, à qui je n'avais rien confié, de vagues silhouettes de démarcheurs, mon ex-femme (seize fois, dont trois au milieu de la nuit), à propos de paperasses. Déception unanime. A mon frère, je n'avais même pas dit que j'étais en vacances, pour être sûr qu'ils ne me rendent pas visite, lui et ma belle-soeur et leurs deux enfants qui m'auraient empêché de me concentrer sur mon attente. Et si elle avait appelé en leur présence, un jour où ils auraient entouré le téléphone ? Les enfants auraient continué de crier. Ma belle-soeur aurait secoué de la vaisselle dans l'évier. Mon appartement aurait été si vivant qu'elle se serait crue de trop et aurait raccroché peut-être. Je ne voulais pas le risquer. Ma mère, je l'appelais, suffisamment souvent pour qu'elle n'ait pas l'idée de composer mon numéro. Mais chaque sonnerie, même absurde (un vendeur de vérandas), m'encourageait à en attendre une autre, me poussait vers la table du salon, m'asseyait. Et je jouais avec le fil, conducteur noué, comme avec un Yo-Yo.

Quand le mois se fut tout entier écoulé, j'entendis une sonnerie indéniable et je courus au téléphone. J'avais reconnu la voix rentrée de vacances. Sous sa dictée, j'écrivis : « C'est bien vous ? » J'avais rouvert mon cahier et mon feutre discret. Nous allions reprendre notre conversation.

*

Je l'écoutais. Mon attention ne se relâchait jamais. J'essayais de n'être ni silencieux ni distrait, tout en enregistrant, au feutre bleu, détail sur détail. Je pensais aussi à la façon de se séparer, comment reprendre, relancer, dire naturellement « A demain », me préparer aux heures d'abandon. Plus tard, il me paraîtrait inconcevable même de raccrocher le téléphone. Je resterais là, couché sur le canapé, je ne quitterais plus la pièce, condamné à répondre pour longtemps, à être, pour tous les autres, constamment occupé. Toutes les autres voix me sembleraient étrangères, celles qui me héleraient au bureau pour travailler, pour vivre, manger, ou me confier.

Je ne lui avais pas caché une passion que, de toute façon, je n'avais ni le loisir ni la force de bâillonner. Elle disposait de moi. En tout, j'étais vaincu d'avance. Mon emploi du temps, le périmètre de mes journées s'agençaient maintenant sur le pourtour du téléphone. Qui j'étais se résumait, s'appauvrissait et s'enclenchait comme un réflexe. J'étais celui qui disait : « Oui c'est moi », « Allô, je vous écoute. » Puisque j'étais l'appelé, l'espérant être appelé, puisque j'étais l'hôte perpétuel, je ne me nommais plus. Elle m'envahissait, elle entrait là, comme chez elle, et je répondais à la voix, sans rébellion. Pourtant, avant que nous ne vivions ensemble, avant que nous renoncions définitivement à raccrocher le combiné, quand elle m'appelait de temps en temps, pour me faire un petit signe, comme elle disait, je ne voyais dans notre relation que le chagrin de la parcimonie, sa présence avare, ses ponctuelles réapparitions qui me remplissaient de bonheur.

Peu à peu, elle dit « notre vie commune » avec lyrisme. Le regard baissé, je lui demandais parfois de me laisser le numéro où je pourrais à mon tour la joindre. Et puis au moins son prénom, pour que je sache un peu, que je me la représente mieux. Aussitôt elle se fermait. Elle parlait de ma mesquinerie. Ma confiance était vulgaire, grossière. Elle me dit que je ne devais rien exiger d'elle sans risquer de corrompre le bonheur qu'elle concevait de ses appels presque quotidiens. Et quand, par maladresse, je lui reprochais un manquement, une promesse de conversation non tenue, une heure qui n'avait pas été respectée, quand j'expliquais que j'avais hier attendu inutilement, qu'elle m'avait retenu chez moi alors que j'avais un rendez-vous de travail dont je lui avais pourtant longuement parlé, quand je me plaignais de son retard ou de sa paresse à composer mon numéro, elle me raccrochait au nez, m'usait, me mettait au supplice légendaire du pain sec et de l'eau. Et j'attendais et j'étouffais chaque fois que je devais parler avec ces voix veules dont mon métier me commandait d'écouter les confidences, sans trembler, sans dégoût. Je savais déjà qu'aucune rencontre, autre que vocale, ne nous unirait. Je savais que j'étais condamné à rester devant le téléphone, devant sa roue trouée, devant le butoir métallique en forme de griffe, qui arrête l'index. Elle ne m'attendrait jamais, dans un café ou sur les marches d'un opéra. Nous ne ferions jamais l'expérience familière du premier dîner en ville. Un jour où je l'invitai, sa voix devint distante et lasse, elle

m'adressa, toute la soirée, des remarques tranchées et amères.

Je ne savais rien d'elle. Elle ne se préoccupait pas de moi. Mon prénom, elle ne le demanda même pas. C'est moi qui le lui donnai, dans un sursaut d'orgueil. Mais elle continua à m'appeler Vous. Plus tard, pour me montrer combien elle tenait à moi, elle me rebaptisa Tu. Je me souviens du désordre joyeux entraîné dans mes cahiers par cette nouvelle identité. Je devins si fier que j'oubliai de ménager l'opinion qu'elle avait de sa force. Alors je fis, à mon tour, une tentative de tutoiement. Je dis un Tu subtil, intervenant comme un lapsus, une erreur dont je feignis de m'excuser. Ce Tu, elle le jugea comme une offense et m'abandonna toute une semaine. Cette semaine-là, je fis l'amour avec mes cahiers, dans la posture adolescente du solitaire. Elle m'avait donné un avant-goût de la désillusion et de la rupture. Je m'interrogeai en vain sur cette voix qui me châtiait pour des motifs vagues et vains. Mais quelle revanche aurais-je pu prendre?

*

Des journées passées ensemble, des après-midi éclairés par la voix, une vie couchée près d'elle sans me préoccuper de l'heure. Le levier qui garantissait la perpétuelle ouverture de la trappe était bien fragile. La moindre chute, le plus obscur sursaut, une vibration étrange et la branche se brisait ou glissait et la trappe se verrouillerait à nouveau.

Nous nous étions promis de ne plus raccrocher, aussi longtemps que nous supporterions la voix commune. On n'entendait jamais la sonnerie du téléphone. Plus de coupure, de solution de continuité. De temps en temps, de plus en plus rarement, je l'avoue, je pensais que je me fermais à ma famille, à mes amis, qu'Isabelle devait composer mon numéro, chaque soir, sans succès. Si, par chance, Isabelle ne me rendit pas visite, c'est qu'elle vivait dans l'angoisse de me découvrir, effondré sur le plancher, le téléphone pendu au-dessus de mon corps fixe.

Je vivais à l'affût. Un écho, un bruit répercuté, un réflexe malencontreux, une phrase un peu vive et vexante, et je perdrais la voix. Je chuchotais : « Tu es là? » Elle s'émerveillait. Un ami technicien avait bricolé un amplificateur pour mon vieux poste gris à cadran rond parce que je refusais de changer de téléphone. Je ne voulais pas d'un appareil à haut-parleur réglable comme celui qu'elle possédait et qui lui transmettait ma voix. J'y tenais, à ce vieux poste gris. C'était l'appareil qui avait reçu son premier appel. Je me devais de le conserver, ne fût-ce que par reconnaissance. Et puis, surtout, je craignais qu'un nouveau poste ne changeât sa voix, la rendît plus métallique, moins duveteuse. Les mélomanes ont ces mêmes phobies au moment de changer de platine.

Les amplificateurs de nos appareils nous livraient, avec le souffle ancien des gramophones, les heurts du déjeuner et du dîner, que nous prenions désormais ensemble, l'eau de la toilette, la porte qui claque à cause

des courants d'air, le volet grinçant, au lever. Je prenais mon bain pendant qu'elle ouvrait son courrier. J'avais soin, le matin, de ne pas laisser sonner trop longtemps le réveil. Elle dormait plus tard que moi. Je l'embrassais. Je rentrais vers midi. Dès qu'elle entendait le trousseau des clés secouées, elle s'asseyait, avec un verre, pour me raconter sa matinée.

Le dîner terminé, nous débarrassions la table et j'allumais un feu dans la cheminée. Elle aimait l'entendre crépiter. Elle me demandait si les flammes étaient hautes. Je répondais avec exactitude. C'était un peu comme si j'avais vécu avec une aveugle. Je lui décrivais tout, je lui énumérais mes vêtements, je lui montrais le contenu de mon réfrigérateur, elle me donnait des idées pour le lendemain midi.

Elle était beaucoup plus prudente que moi. De ses journées, je ne connaissais que l'arbre qu'elle avait vu, les fleurs qu'elle venait d'acheter, un chien qu'elle aurait voulu adopter. Mais rien, rien, pas un mot de son bureau, son officine, son étude, que sais-je ? Rien que des anecdotes de la rue et de la campagne.

Puisque nous vivions ensemble, j'avais brûlé les cahiers. Ils me semblaient traîtres à présent. Ils étaient la preuve que je n'avais pas confiance en elle. Alors je les avais réduits en cendres. Qu'ai-je fait ce jour-là?

J'aimais l'entendre s'habiller, imaginer que le silence qui suivait la douche était le fait du miroir. Elle passait d'une pièce à l'autre et j'écoutais ses pas croître ou décroître. Pendant une semaine, elle eut la fièvre et je la veillai, les yeux rouges, assis au bord de mon lit : « Si tu as besoin de moi... » « Ne t'inquiète pas » chuchotait-elle. Sa gorge était prise. Je la réveillais doucement avant de partir et lui ordonnais de prendre ses comprimés. Elle les avalait bruyamment. Elle reposait le verre sur son chevet. Puis elle s'installait contre ses oreillers avec un livre dont la tranche craquait. Je l'entendais tourner les pages. Quelque temps plus tard, j'eus une insomnie qu'elle guérit en musique. Elle avait des disques vraiment excellents. Je haïssais l'aspirateur, le robot, le lave-vaisselle, les sorties d'école, les Klaxons, les sirènes, les vols trop abondants de martinets piailleurs. Parfois, je lui criais qu'elle ne me respectait pas, je lui disais d'éteindre la radio parce qu'elle me volait son bruit. Et quand elle se lavait les cheveux, j'en profitais pour sortir, un quart d'heure, parce que le séchoir produisait des parasites terribles dans mon amplificateur de fortune. Pour son anniversaire, je lui avais acheté un disque de Juliette Gréco. Je l'ai toujours. C'était pour la chanson qui dit : « Un petit poisson, un petit oiseau s'aimaient d'amour tendre, mais comment s'y prendre quand on est dans l'eau... »

Le soir, il nous arrivait de regarder la télévision. Ce n'était pas véritablement par goût, mais il fallait inventer autre chose que la lune, le soleil et les quelques étoiles que nous savions situer tous les deux pour que nos regards se rencontrent sur une même image.

Des soirées entières à parler. Et puis elle avait sommeil. Je me faisais trop pressant. Elle me repoussait : « Tais-toi, je dors. Ce soir, ne me contra

rie pas. » Et je riais. Mais j'avais l'impression de rire de moi-même. J'étais seul et fou. J'adoptais des attitudes de théâtre, qu'elle ne verrait jamais, pour lui dire que je l'aimais.

Nous faisions l'amour. C'était comme si j'entrais dans sa chambre. Et sa voix se livrait à des contorsions, des brusqueries, des soudainetés de langage, un vocabulaire mouvant et ondulant, qui me faisaient jouir. Ces nuits ressuscitèrent en moi l'impatience de voir et le désir de toucher. Je revis Isabelle, de deux à quatre, le jeudi, dans un hôtel, juste à côté du bureau. Il y avait un téléphone au-dessus du lit et je le couvrais d'une serviette parce que sa vue me faisait frémir.

Je devins jaloux. Les visites qu'elle recevait me bouleversaient. Laissé pour compte, me semblait-il, prié d'être silencieux, j'assistai à quelques bavardages avec une amie dont elle était la confidente, papotages qui ne m'apprirent rien sur elle, mais seulement des choses stupides sur l'amie. Trois fois, sa sœur vint la voir avec ses enfants. Ceux que j'avais entendus, sans doute, au début, par un jour de pluie. J'entendais les enfants embrasser leur tante. J'étais ému par les baisers qu'elle leur rendait et la façon tendre dont elle leur parlait. C'était affreux d'assister, muet comme un espion derrière une porte, à ces conversations. Et s'il lui arrivait malheur, si jamais elle recevait quelqu'un de brutal ou de mal intentionné, je ne pourrais même pas intervenir.

Pour lui éviter de souffrir du même bannissement, je ne voyais mes amis qu'à l'extérieur, en quittant mon travail. J'annonçais simplement : « Ce soir, j'aurai un peu de retard. » En guise de pardon, je lui rapportais une cassette ou bien un roman plein de péripéties que je lui lisais, pour l'endormir. « Ne froisse pas les pages ! » me disait-elle, fâchée.

Cela dura, miraculeusement. A Noël, nous partageâmes un réveillon aux chandelles, avec foie gras et bûche au Grand Mamier. Je me souviens du bruit des papiers cadeaux qu'elle froissait. Enfin, je sentis qu'elle me fuyait. Elle ferma à clé la porte des toilettes. Elle mangea sur la terrasse. Elle se déshabilla dans sa chambre. A chaque fois que j'essayais de renouer, elle me lançait : « Laisse-moi tranquille. » La trappe retomba discrètement un dimanche matin, vers sept heures. Je fus réveillé par la tonalité d'occupation. Elle avait raccroché.

*

C'est bien mon histoire et pourtant je suis incapable de produire des preuves de ce que j'ai avancé puisque j'ai brûlé les cahiers. On se moquera de moi, on fera peut-être allusion à la note de téléphone, salée, que paya mon extravagante maîtresse. On dira que j'ai été victime d'une hallucination auditive. J'espère simplement que mon discours ne fut ni trop mélancolique ni exagérément pathétique. Je ne suis ni un grand sujet ni un petit personnage de théâtre. Voilà des mois que j'attends. J'ai échappé au suicide par le

rasoir et par la corde. Mes bons amis me serinent des disciplines optimistes. Ils m'interdisent de fixer le cadran comme on interdit de fixer le soleil. Ils veulent se cotiser pour m'offrir un téléphone à touches carrées. Je leur souris et mes yeux posent sur leur visage le reflet de dix cercles crevassés.

Je n'ai pas quitté mon emploi. Au bureau, je joue l'indifférent et le fataliste, mais je souffre avec toute la vitalité possible. Je vais souvent m'asseoir au café pour écouter les hommes se plaindre. Cependant, je ne peux pas m'asseoir avec eux aux tables tragiques. Pour se mêler bravement aux hommes qui pleurent, pour glisser dans leur plainte un « Je me souviens », un « moi aussi », il faut au moins une preuve. Sans cicatrice, on n'a l'air de rien. Je bégaie un petit peu, c'est tout. Mes cauchemars, je ne me les rappelle pas au réveil. Pour le reste, la façade est intacte. Et puis, mon chagrin est trop sommaire pour émouvoir. Elle a rompu le pont sonore qui nous liait. Au lycée, on récitait Caesar fecit pontem, César fit faire un pont. Le pont sonore qui nous liait, elle l'a rompu. C'est comme ça qu'il est mort, mon père, parce qu'un pont, en Afrique, s'est rompu. Il était Ingénieur des Travaux Publics. Il travaillait en Ethiopie. Il est tombé.

S'il y avait un championnat du monde de solitaire, j'en serais le tenant du titre. Tout, je sais tout faire maintenant : Le Monde, L'Apôtre, Le Lecteur au Milieu de son Auditoire et même Le Puits Sans Margelle, les yeux fermés. J'ai inventé une figure nouvelle, que j'ai nommée La Voix. Et chaque soir, là, assis sur mon canapé, je reconstruis La Voix.

Les billes, à force de les scruter pour inventer La Voix, ont probablement modifié mon regard. Ce soir, je regarde le téléphone gris mais c'est le cercle que je distingue. Je donne à sa forme un volume de plus en plus puissant. J'en fais tourner dans l'espace la circonférence. Je place l'index dans un trou du cadran et je tourne jusqu'à ce qu'il bute contre la griffe métallique. Le poème irrationnel, copié sur la page d'écolier, vient au devant de moi pour se définir peu à peu. Je lis. Je caresse la périphérie du cadran. Pi est l'initiale de cette périphérie. « Que j'aime à faire apprendre un nombre utile aux sages. » C'est un vers primitif, écrit sans le souci de plaire, rudimentaire, sans anecdote, mais le mieux taillé au monde. « Que j'aime à faire apprendre un nombre utile aux sages » Utile, ordonné, mesuré. On a pensé les lettres de chacun des mots qui le composent. Trois lettres pour le premier, une pour le second, quatre pour le troisième. Mon index se courbe. Je traduis sur le cadran le premier vers de mon quatrain. « Que j'aime à faire apprendre un nombre... » : 3,1,4,1,5,9,2,6. « Essaie, dit mon père, tu as compris? Alors, c'est à toi, maintenant. » Chaque chiffre déclenche une impulsion parfaite, les relais électroniques se cherchent, la fréquence des vibrations se transmet parfaitement aux câbles. Tout obéit déjà parfaitement. Le chemin des tonalités s'accomplit sans saccade.

Pascal Durand

Incipits instantanés et deux ou trois clins d'œil

Comme la mer, comme la montagne, la forêt ne laisse pas de faire prime sur les affiches de chemin de fer, dans les brochures de propagande qu'éditent les syndicats d'initiative, et dans les livres, - vers et prose, - qu'écrivent les littérateurs : ce sont ceux-ci qui ont commencé, depuis qu'il y a des hommes, qui écrivent.[1]

« Vous voilà armé pour la lutte - a fait mon professeur en me disant adieu. — Qui triomphe au collège entre en vainqueur dans la carrière. » Quelle carrière ?[2]

Ce n'est pas sans une certaine émotion que je commence à raconter ici les aventures extraordinaires de J[.D.]. Celui-ci, jusqu'à ce jour, s'y était si formellement opposé que j'avais fini par désespérer de publier jamais l'histoire policière la plus curieuse de ces [quarante] dernières années.[3]

Du reste, voici les faits :

I[4]

... Une belle journée de mai, un beau soleil, un ciel pur.. ,[5] Onze heures venaient de sonner à la Bourse, lorsque Saccard entra chez Champeaux, dans la salle blanc et or, dont les deux hautes fenêtres donnent sur la place.[6] Une maison comme tant d'autres. Ni plus, ni moins d'âme que tant d'autres.[7]

[II]

Dans la chaleur de l'ardente après-midi de juillet, la salle, aux volets soigneusement clos, était pleine d'un grand calme.[8]

— Quarante *scudi* ? [9]

J'ai dit d'accord.[10]

Maintenant, l'ombre du pilier - le pilier qui soutient l'angle sud- ouest du toit - divise en deux parties égales l'angle correspondant de la terrasse.[11]

[III]

Mme Ferrars mourut dans la nuit du 16 au 17 septembre, un jeudi.[12] Les tristes courlis, annonciateurs de l'automne, venaient d'apparaître en masse dans une bourrasque grise, fuyant la haute mer, sous la menace des tourmentes prochaines.[13]

[IV]

Cinq heures moins deux.[14] On était au commencement de novembre.[15] Gervaise avait attendu Lantier jusqu'à deux heures du matin.[16] Jean-Eloi, en débarquant à cette heure matinale, rencontra au détour d'une rue un vieux prêtre qui, tête nue sous la fine brouée, portait le Viatique à un moribond.[17]

— A la fin tu es las de ce monde ancien[18] [, lui dit-il. Car, en effet,] en 1815, [déjà], M. Charles-François-Bienvenu Myriel était évêque de Digne.[19]

— Toute l'âme [est] résumée, [répondit celui-ci.][20] Oui, j'irai dans l'ombre terreuse, O mort certaine, ainsi soit-il...[21]

— Ouvrez la porte ! Ouvrez la porte ! [22]

C'était comme si personne n'avait entendu.[23] L'avocat ouvrit une porte.[24]

[V]

C'est un retour de cimetière, au jour tombant, dans une petite maison de la rue du Val-de-Grâce.[25] Un soir de soleil couchant, d'air lointain, de cieux profonds ; et des foules confuses, des bruits, des ombres, des multitudes; des espaces infiniment étendus; un vague soir...[26]

Le jour déclinait, assombrissant les corridors de la grande demeure silencieuse, mettant des écrans de crêpe aux vitres.[27] La veilleuse, dans un cornet bleuâtre, brûlait sur la cheminée, derrière un livre, dont l'ombre noyait toute une partie de la chambre.[28]

— Tiens, il est neuf heures.[29]

Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir.[30] Longtemps je me suis couché de bonne heure.[31]

Avec de grands coups de chapeau - quelle carrière! - et l'aimable collaboration de :

[1] **Maurice Genevoix, *Forêt voisine* [et J.D., « L'art descriptif de Maurice Genevoix dans une page de *Forêt voisine* », dans *Cahiers d'analyse textuelle*, 3, 1961].**

[2] **Jules Vallès, *L'Insurgé* [J.D., *La tendance impressionniste dans le roman français au XIX^e^ siècle (les Goncourt, Vallès, Daudet, Loti)*, Université de Liège, thèse de doctorat en Philosophie et Lettres, 1961],**

[3] **Gaston Leroux, *Le Mystère de la chambre jaune* [J.D., *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992.]**

[4] **Émile Gaboriau, *La Corde au cou* [J.D., « Naissance du récit policier », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, 60, 1985],**

[5] **Pierre Loti, *Aziyadé* [J.D., « Pierre Loti : un exotisme décadent », dans *Histoire littéraire de la France*, V, Paris, Ed. Sociales, 1977],**

[6] **Émile Zola, *L'Argent* [J.D., « Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste », dans *Poétique*, 16, 1973].**

[7] **Stanislas-André Steeman, *La Maison des veilles* [J.D., Lecture, Bruxelles, Labor, Espace Nord, 1985].**

[8] **Émile Zola, *Le Docteur Pascal* [« Oxymores et incestes : la folie et la crise dans les *Rougon-Macquart* », dans *Marche romane*, XXVII, 1-2, 1977].**

[9] **Edmond et Jules de Goncourt, *Madame Gervaisais* [J.D., *Romanciers français de l'Instantané au XIX' siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1963],**

[10] **Sébastien Japrisot, *L'Été meurtrier* [J.D., *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992.]**

[11] **Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie* [J.D., « Avatar du monologue intérieur dans le Nouveau Roman », dans *Un nouveau roman ? Recherches et tradition*, sous la dir. De J.H. Matthews, Paris, Minard, 1964],**

[12] **Agatha Christie, *Le Meurtre de Roger Akroyd* [J.D., *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992.]**

[13] **Pierre Loti, *Ramuntcho* [J.D., « Pierre Loti aujourd'hui », dans *Revue des Sciences humaines*, 117, 1965].**

[14] **Georges Simenon, *Le Bourgmestre de Fûmes* [J.D., Lecture, Bruxelles, Labor, coll. Espace Nord, n° 1, 1983],**

[15] **Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon* [J.D., *Romanciers français de l'Instantané au XIX' siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1963].**

[16] **Émile Zola, *L'Assommoir* [J.D., L'Assommoir *de Zola. Société, discours, idéologie*, Paris, Larousse Université, 1973.]**

[17] **Camille Lemonnier, *La Fin des bourgeois* [J.D., Lecture, Bruxelles, Labor, Espace Nord, 1986],**

[18] **Guillaume Apollinaire, « Zone », *Alcools* (J.D., « Zur Poetik des 'mot d'es-**

prit' bei Apollinaire », dans *Lyric und Malerei der Avantgarde,* Munich, W. Fink, Warning-Wehle eds, 1982].

[19] **Victor Hugo, *Les Misérables* [J.D., « L'Affreux Javert. The champ you love to hâte », dans Hugo dans les marges, textes réunis par L. Dallenbach et L. Jenny, Genève, Zoé, 1985],**

[20] **Stéphane Mallarmé, « Toute l'âme résumée » [J.D., *L'institution de la littérature,* Paris/Bruxelles, Nathan/Labor, 1978].**

[21] **Guillaume Apollinaire, « Ibis », *Le Bestiaire* [J.D., « Poétique du mot d'esprit chez Apollinaire », dans Acta *Universitatis Carolinae, Romanistica Pragensia,* XV, 1983, pp. 83-94],**

[22] **Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande* [J.D., « La répétition dans Pelléas et Mélisande », dans *Revue des Langues vivantes,* XXVIII, 6, 1962].**

[23] **Alain Robbe-Grillet, *Le Voyeur* [J.D., « Avatars du monologue intérieur dans le Nouveau Roman », dans *Un nouveau roman ? Recherches et tradition,* sous la dir. De J.H. Matthews, Paris, Minards, 1964].**

[24] **François Mauriac, *Thérèse Desqueyroux* [J.D., « L'élément descriptif dans une page de *Thérèse Desqueyroux* », dans *Cahiers d'analyse textuelle,* 4, 1962].**

[25] **Alphonse Daudet, *L'Evangéliste* [J.D., « Alphonse Daudet : un talent conformiste », dans *Histoire littéraire de la France,* V, Paris, Ed. Sociales, 1977].**

[26] **Edouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés* [J.D. et al., *Le roman célibataire,* Paris, Corti, 1996].**

[27] **Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte* [J.D., « Le roman symboliste », dans *Histoire littéraire de la France,* V, Paris, Ed. Sociales, 1977],**

[28] **Émile Zola, *Une page d'amour* [J.D. « Emergence et position du groupe naturaliste dans l'institution littéraire », dans *Le Naturalisme,* Actes du colloque de Cerisy, Paris, U.G.E., 10-18, 1978],**

[29] **Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve* [J.D., « Beckett and Ionesco : the tragic awareness of Pascal and the ironie awareness of Flaubert », dans *Modem Drama,* IX, 3, 1966],**

[30] **Samuel Beckett, *Fin de partie* [J.D., id.].**

[31] **Marcel Proust, *Du côté de chez Swann* [J.D., *Pour Albertine. Proust et le sens du social,* Paris, Seuil, 1997].**

Hommage en liberté et contraintes multiples

Publié en 1998 dans un recueil en hommage au professeur Jacques Dubois, recueil ayant pris la forme d'un « volume pirate » de la collection « Espace Nord » dont celui-ci fut l'initiateur et dont il reste le directeur (Et alii—, *Pour Jacques*, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord »), la conception et la fabrication du court texte qu'on vient de lire a répondu à différentes contraintes d'écriture.

Le genre d'ouvrage collectif indexé à l'université au registre des « Mélanges » a ses propres règles, avec lesquelles il a fallu à la fois transiger et ruser. Il s'agit d'ordinaire de saluer le départ à la retraite d'un professeur par un florilège de textes signés par ses collègues, ses pairs et ses disciples, généralement précédé par une préface rappelant, sur un ton plutôt compassé, sa trajectoire universitaire et ses apports à la discipline dans laquelle il s'est illustré (en l'occurrence, la rhétorique du texte et la sociologie de la littérature). Vu les fortes préventions que Jacques Dubois avait exprimées à l'égard de ce type de projet, préventions ayant pris l'aspect d'un interdit intimé par avance à ceux qui auraient pu l'ourdir à son insu, il ne pouvait être question, ni pour les éditions Labor ni pour les auteurs pressentis, de céder à cette tonalité et à cette tournure académiques. Le volume, préparé dans le plus grand secret, devait donc échapper au cérémonial et faire place exclusive à l'amitié admirative aux dépens de l'hommage guindé.

Collaborateur de Jacques Dubois depuis plus de quinze ans, devant ma carrière universitaire à la confiance qu'il m'a faite, je me trouvais particulièrement soumis à cette « double contrainte », qui veut que d'un côté s'expriment la reconnaissance et la fidélité du disciple, de l'autre la connivence et la complicité du compagnon de route. Toute liberté ayant été laissée aux auteurs en ce qui concernerait la forme, la teneur, le ton et le genre de leur texte, je pris la résolution de construire une mosaïque aussi cohérente et masquée que possible, à partir d'« incipits » de romans ou de poèmes commentés par Jacques Dubois au cours de sa carrière. J'indique au passage que si, comme en fait foi l'intitulé, ces « incipits » sont aussi des « instantanés », c'est que Jacques Dubois a consacré sa thèse de doctorat et son tout premier livre à l'esthétique « instantanéiste » des romanciers de l'époque symboliste : dans son ensemble comme dans son apparence éclatée, le texte constitue donc à ce titre une manière de pastiche ou de parodie de ces romans où, ainsi qu'il l'a montré, le flux narratif procède par à-coups, fragments descriptifs, courts chapitres, visions brèves, notations discontinues.

Choisis de manière à couvrir l'ensemble du parcours critique accompli par Jacques Dubois (de l'analyse textuelle à la sociologie du texte littéraire, de Vallès à Proust), les incipits retenus ont été ordonnés selon deux

principes conducteurs. Premier principe, générique : le destinataire de l'hommage ayant donné, en 1992, un grand ouvrage sur la genèse sociale et le fonctionnement du roman policier, dont il est grand consommateur, ces phrases d'attaque ont été agencées de manière à former une sorte de récit d'énigme minimal, avec contrat passé auprès d'un tueur à gages, cadavre, enquête et (faible) résolution du mystère (si l'énigme a son mot, elle peut, après tout, avoir sa rhétorique). Faut-il le dire? J. D. cumule, dans ce texte, tous les rôles - à la fois commanditaire du crime et victime (travestie), à la fois auteur du forfait et détective, à la fois narrateur et narrataire. Second principe, diégétique : les phrases formant le corps du récit (et le corps du délit) ont été distribuées en cinq séquences répondant à la succession des heures (de la fin de matinée à la tombée de la nuit) et des saisons (du printemps à l'hiver).

Deux autres contraintes, locales, furent observées : d'une part, celle de placer au début de la mosaïque, en guise d'introduction, deux citations des récits policiers les plus emblématiques commentés par Jacques Dubois (dues à Gaston Leroux et à Émile Gaboriau, lequel a donné impulsion au découpage en séquences numérotées en chiffres romains) ; d'autre part, celle d'achever le texte en marquant métatextuellement sa fin, mais aussi l'impossibilité de le boucler (comment d'ailleurs achever un texte par un « inci- pit » ?), de la même manière que le départ à la retraite n'est que le début d'une seconde carrière (dans le cas de Jacques Dubois, ce n'est pas là un simple fait de rhétorique prescrit par le code de l'hommage académique). De là l'extrait de *Fin de partie* avec sa teneur ironique particulière, de là aussi cette sorte de super- ou de méta-incipit, propice à tous les démontages et remontages iconoclastes, que représente la phrase d'ouverture de la *Recherche du temps perdu* (cycle romanesque ayant de plus fait l'objet, amoureusement caressé, du dernier livre paru à cette date sous la signature de Jacques Dubois).

J'ajoute encore, pour livrer (presque) toutes les clés de ce texte - où se nichent quelques « private jokes », qui le resteront -, qu'il est surmonté par un titre à trois étages offrant calligrammatiquement la forme du chapeau (qu'on retrouvera, dans l'expression « coup de chapeau », au moment de donner le double jeu de références en direction des textes-sources, commentaires et objets commentés), qu'il figure sous une double épigraphe dont le second volet emprunté à Vallès, auteur qui fit l'objet du mémoire de licence du jeune Jacques Dubois, renvoie par renversement au rituel de l'hommage au professeur admis à la retraite (ici, c'est lui qui dit « bon vent » à son successeur) et qu'il est sous-tendu par une forte isotopie du livre et du texte, livre et texte dont l'ombre envahit à la fin tout l'espace représenté.

En dehors de toute contrainte, enfin, cet OVNI (pour Objet Verbal Non-Identifié) doit être lu comme un témoignage de reconnaissance et d'amitié - ici renouvelé grâce à la libre hospitalité de *Formules.*

Patrick Flandrin

Pas de fric pour Ange Pitou

Séquence vocalique à Cheril Poulp,

1. Max et Riton - Un casse incongru.

Max blêmit, louchant vers Riton.

— « Fuck, man ! Les flics sont sur place. Ils ont su par ce p'tit mouchard de Gino ! », hurla Henri.

Hold-up raté !

— « Filons ! »

Jurant sec, il roula plein pot. Vu par les flics d'Houlgate, il tourna et, mis sous la pression d'un an en prison, buta les flics.

2. Où aller? - Riton furax.

Les flics out, Max reprit courage. Il souffla et rit sous cape. Riton, fumasse, dit :

— « Où aller? »

— « Riton, du calme ! » fit, sourd, Max.

— « Des zigs ont dû mater. S'ils nous caftent, dis donc..., dur ! »

— « Cave ! Ils sont quatre pignoufs ! T'as des frissons ? Tu vas gémir pour ça? Les flics sont nuis... »

— « Ça... Et sinon ? »

3. Un grand dépit, ou "pas de fric pour Max et Riton".

— « Tu pars, mec ? »

Riton, suant, rendit fou Max :

— « Les biftons du casse, ils sont plus là, hein ? »

— « Où ça, les biftons ? Tu m'lâches, dis ? ! »

— « Top gun! Pas de bijoux... pas de fric... cocus, man, j'te dis, cocus ! »

4. "Ange Pitou".

L'argent introuvable, Ri ton dut ramer.

Il joua en filou averti : toquante inox, futal de milord, brun, ras de cils, moustache, fin foulard de lin sous drap de pilou, gants nets, il troqua enfin son pull ras et prit - pour passer inconnu dans les mil jours à venir - pour blaze Pitou ("Ange" Pitou).

5. Ange Pitou travesti - Boulanger impromptu - Camé dissolu.

Après l'impro du casse, Pitou, travesti, s'occupa de filons plus calmes : il loua des silos usagés, invoqua le mitron du Pape (si bon), bulla, se fit boulanger, prit (pour l'affection) un âne gris, joua.

Et si, soulagé, il goûta le si doux appel d'inconnus cachets, il connut l'après, flip ouaté, fin soûlante.

6. Riton sur Arte - Pitou chassé.

Il tourna des sitcoms nuis avec Sim. Pour Arte, il joua le fils d'Horus dans des films courts ratés (d'incongrus navets).

Il doubla les Simpson sur France 3, filon durable dit-on. Quand le filon s'usa - et Pitou avec -, il s'outra et invoqua des pistons nullards : le dirlo dut chasser Pitou.

Pas de fric, chomdu sans le RMI, où aller ?

Il toqua chez Gino...

7. Un cave - Pitou va chez Gino.

Quand le "p'tit mouchard" le vit, son futal devint coulant ! Esprit obtus (grave), il douta. Cet impromptu-là (« C'est Riton... »), tu parles si l'occupant en fit son truc sans frémir !

Couard-né, Gino, suant de frissons, jura enfin - mon cul ! - d'armer Riton :

— « Tu... tu as là le... le fric... Tip-top ! O.K. ? »

Un cas, ce Gino : truand et si con ! Un cave...

Riton scruta le lit tout blanc, en fit son plumard et prit son dû.

8. Dans des bistrots gluants - Le Disco-Club.

Chassé, Gino dut aller - grigou - dans des tripots puants, des bistrots gluants, des zincs pourraves : il toucha le fin fond du bas.

De fins soulards en virons, buvant des litrons d'un sacré vino brûlant, c'est fin soûl, camé, intox, qu'avec l'info d'un naze, il trouva le Disco-Club "Grande Rio" (rumba, jerk, hip-hop, funk)...

9. "Grande Rio" - Un rade bidon.

Un tas de VIP croulants !

— « Brésil, où ça? Et Rio? Tu parles ! »

Gino crut atterrir où, d'hab, des gringos du 3° âge, gris, font du plat (tels Michou) à des inconnus sapés string.

Roulant des biscos, un grand mec l'importuna et Gino dut calmer l'importun :

— « Assez ! Fi ! Houla, le mignon ! Tu t'casses, sinon... »

Quand le mignon fut lassé, il gloussa tel l'hibou palmé. Gino jura (dépit ou rage) :

— « Disco-Club, ça, merci ! Non... tu gaves ! »

10. Frissons - Bluffante intouchable.

— « Lights, vous avez ? »

Flirt ou pas, esprit Don Juan, ce si doux appel-ci toucha net Gino. Mû par désir, louchant de sitôt sur l'ange, il globula et vit, dos nu, strass et bijoux, bas très fins, troublants seins obus, jambes Dim trouant le lin moulant, LE chic top ultra-sex introuvable, intouchable...

Intouchable ?

11. Cris (« Oh ! ») du brave - Brio du cave.

Six clops plus tard (des lights, ouf!), l'ange si troublant défit - jouant - ses zips.

Sous sa pression brûlante, Gino dut lâcher itou (sans frein) son futal et il copula - Berlioz du clandé, Listz pour dames, Miro du grand désir fou... - avec brio.

Nu dans le lit mou, draps en chiffons, rut calmé, il souffla enfin, jouant l'esprit fort :

— « Un cave, Gino ? Un as, j'te dis ! »

Soulagé, Gino !

12. Un drame - Gino, un as ès bingo.

Quand, petit jour pâle, il toussa et prit son pull, pas de bisoux salés ni d'ondulante Lison !

Quatre fils d'or sur drap de lit, troublants et fins... : touchante fin pour l'ange si doux, lardé - si choquant vertigo du sang ! - de dix coups d'hache.

Gino crut clamser.

— « Shit ! »

Pouls glacé, il boucla le giron du drame, fit pour sa Cendrillon (un ange...) l'impro d'un grand merci.

Courant enfin pour avertir (« S.O.S. ! Un drame ! »), il toucha le bingo : un car de flics...

13. Journal de Gino - Un an en prison.

— « Un rat écrit, pour baver, “Gino tu m’as ben mis K.O.”... but atteint : coupable ils m’ont cru! As de flics... Mouchardé, mis pour ça en prison, tu parles! Ils ont cru à ce filon nul... Sans mentir, pour ça c’est Riton, sûr ! »

La pension l’usa sec. L’intox nullarde “si coupable, il mourra en prison” l’usa sec itou. (Ça le mit down.)

Un an se fit.

Or, quand enfin on buta le vil coupable - filou baij’, de Lison un an épris -, on dut par cet impromptu lâcher Gino.

14. Un rade - Lipo butant le ripou.

Dans le fin fond d’un rade, Gino put armer Lipo - un as des flingos, gus d’avenir - pour branler Riton. Quart de prix pour l’arme, il doubla le prix pour l’agression.

Un calme, Lipo... Un sacré mi-lourd, carré! Il s’occupa de Riton, buta le ripou, attention ! Brutal...

Et Lipo, Bruant de l’impro brûlante, flingo fumant, ventriloqua vers Riton (du sang plein son pull) :

— « L’asticot puant gît sous l’abricot mûr... »

Çà, c’est Lipo !

15. Quatre-vingt m^2, Motusstrasse.

Dix jours après, Gino put aller, inconnu, à Berlin. Soulagé, il loua et prit pour base 80 m^2 sis Motusstrasse.

Il connut “Ja”, “Nein” ou “Ach, mein Gott ! Du sagst « Kein Bock » ? Null !”.

Pas d’espion.

Musarder...

Gino lut sans répit, ouvrant des Villon, Dumas, Crébillon, Duras, Levi, Proust, Gracq, de Lillo, du hard en philo (Glucksmann, Petitot), du Marx (des kilos !), un Sade introuvable (“Vie, ou l’Arétin outragé”).

16. Fin touchante - Fin poulpante.

Il trouva enfin son truc : à Berlin, Motusstrasse, il coucha en six jours, par écrit, son dur passé. Il formula ceci pour l’avenir, trouvant le filon d’un bath récit touchant. Petits bouts par petits bouts, ça devint jouable. Il boucla enfin l’opus avec brio.

Quand le dit ouvrage (si gros !) fut là, le filou avertit J.-B. Pouy.

Michelle Grangaud

Tristan Stein

La vie, je l'ai souvent dit, est une drôle d'histoire. Quand j'ai commencé à écrire, toute ramassée pour noter mes souvenirs, je (pronom qui me paraît, maintenant, un puits sans fond) me suis rendu compte (ou peut-être conte) que tout ce qui m'était arrivé, constituait non pas tant une chaîne causale qu'un réseau d'événements, au demeurant assez ordinaires, mais qui figuraient chacun une sorte de croisement.

Ranger cet embrouillamini sur une seule ligne n'était pas évident. J'ai tenté d'établir un classement entre ce qui s'est produit au vu et au su de mon entourage, et le reste, ce que j'ai gardé secret. Par exemple, je n'ai jamais lu *Sur la route*, de Kerouac, fait anodin, dû à une raison précise qu'il m'était (est encore) impossible de révéler, ce que j'appelle une histoire barrée. Empêchement plus ou moins lié à mon histoire de Jules.

Il s'appelait réellement Jules. Quand nous nous sommes rencontrés, l'amour libre n'était guère répandu.

J'essaie, mais raconter une histoire d'amour me paraît impossible. L'amour est fait pour être fait, point. Son défaut est de se montrer bavard, et obstiné, ne pas savoir s'arrêter, vouloir continuer, toujours, et comme une crampe, viser sournoisement à s'étendre sur tout. À l'époque, j'avais souvent des crampes, surtout dans le mollet droit. Pourquoi le mollet, pourquoi droit, je ne saurais dire, mais, d'après la théorie dite du tricot (dont j'avoue modestement être l'inventrice) le principe de causalité demeure incontournable. Tous les auteurs de roman policier savent que le problème du Comment l'emporte sur celui du Qui. Or, chez tout Jules, le Qui insiste. L'identité, donc, frénétiquement, réglait nos rapports, où chacun campait sur sa position. Quant à la crampe, les médecins vous diront que c'est une question de circulation sanguine.

Ce que j'aimais, chez Jules, c'était ce prénom pluriel. Il ne pratiquait guère, lui, le pluriel. L'amour, à ses yeux, était à traiter comme un rituel, processus tortueux incluant la notion d'interdit. Jules avait, dans un visage ordinaire, le regard sombre, intense, de Kafka. Mais pourtant, pourtant, il montrait des dispositions certaines pour faire l'amour. C'est bizarre, finalement, l'amour, pétillant et vulgaire comme un demi de bière, amer pareillement, trop rarement réciproque. On s'aime à tour de rôle, et seulement par moitié.

(Le physique n'est pas tout, dans le sexe, la mémoire aussi fonctionne comme un corps conducteur.)

Du temps de ma grand-mère, c'était pire, paraît-il. Chacun devait se conformer aux mêmes règles, on ne pouvait jamais rien faire de différent. Par exemple, on ne pouvait sortir sans porter un chapeau, même dans un meeting ouvrier. On n'avait pas le choix. Le chapeau symbolisait l'état d'amour conjugal, à cette époque obligatoirement exclusif. Rencontres arrangées par les familles, amoureux ou pas, on s'épousait et, théoriquement, l'affaire était réglée, terminée, plus rien que conjugalité, c'était définitif. Surtout pour les femmes. Plus question d'amour, ni de changement, après le mariage. Charmant, disait ma grand-mère, autant dire la mort, quoi. L'état conjugal remplissait le tout de la vie, si bien qu'il n'y avait plus de place pour autre chose, et qu'on n'était rien. La vie ne s'arrêtait pas, ne continuait pas non plus. Comme si on interdisait la conduite automobile aux détenteurs du permis. Les récalcitrantes étaient punies, ce qu'on justifiait en invoquant l'état de nature. Grand-mère, à la cuisine, le racontait, tout en faisant revenir les petits légumes dans l'huile d'olive. Et, maniant la cuillère en bois, elle évoquait les coiffes bretonnes, les femmes violées sur l'arrière des armées, elle-même ne pouvant pas supporter cette vie, ni s'en extraire, avec garde d'enfants malades, deuils et enterrements, pots de confiture, finissant, à force d'efforts à l'aveuglette, par arriver à bifurquer.

Elle est devenue quelqu'un d'autre, un être à part entière. Sans relations ni cursus universitaire, elle s'est liée avec (« allez donc savoir, les hasards de l'existence ») Gertrud Stein, faillit rencontrer Tzara (« mais pourquoi pas ? »). Elle admirait Gertrud, la considérait comme une personne supérieure. J'ai pourtant mis assez longtemps à rassembler Gertrud avec Stein et pris Gertrud, dans mon ignorance, pour une dame exilée d'origine viennoise.

À travers ses contes, l'histoire m'apparaissait comme floue, j'aurais même dit gauche. Mais cependant, par endroits, de ces récits sans ordre, fragmentés, j'ai conservé des traces mentales étonnamment vives.

Gertrud avait un chat. Souvent, les chats mangent les petits oiseaux. On a trop peu pensé, je pense, à ce phénomène curieux qui s'appelle chaîne alimentaire, par quoi les vivants se tiennent en se mangeant, sans doute la chose la moins pensée, sauf quand il y a une suite, vache folle ou indigestion. Or le chat mangea le serin que Tzara avait confié à Gertrud, une petite bête jaunâtre, l'œil si mélancolique ! Il me semble l'avoir vu de mes propres yeux. J'avais huit ans, quand grand-mère m'en parlait. À peine avez-vous tourné le dos, et crac ! Voilà que la catastrophe s'est produite. Dans le calme hivernal de l'après-midi, vous apercevez le chat, piteux, la tête basse, sur le tapis. Peut-être voulait-il filer en direction de la porte ouverte, mais comme bloqué par une force opposée, il est là, en arrêt, vomissant. Et ce qu'il vomit, ma foi, c'est le serin de Tristan Tzara. Jamais de sa vie grand-mère n'a connu Tzara autrement que par son serin. Elle l'aurait apprécié, je crois,

pour sa forte personnalité, car il a été un homme assez remarquable, encore qu'un peu trop brouillon. De toute façon, elle a entrevu son serin, qui d'ailleurs avait l'air d'autre chose, une fois vomi par le chat. C'était rose vif et humide, sur le tapis, une tache comme de tarama, oui, ma perception là- dessus est nette, une bouillie rosâtre, telle que personne n'aurait cru qu'elle avait été un serin, quelques minutes auparavant. Sans parler du chat, immobilisé sur le tapis, comme saisi d'un doute métaphysique sur la validité de l'existence et ce qui l'avait transformée.

La métamorphose d'un serin en tarama ressemble à ce que les animaux subissent, étant mangés. De même l'action, au fil des actes d'une tragédie classique, aspire l'un après l'autre les personnages, qui sont méthodiquement et proprement désossés avant l'éjection finale, au long d'engrenages irréversibles.

Maintenant, je me demande si ce n'était pas un canari. Mais je ne suis sûre de rien. Comment vérifier un souvenir non personnel, souvenir d'un souvenir, quand les nôtres propres excèdent déjà la capacité de mémoriser ? Les animaux ont-ils une forme de pensée ? Le chat gertrudsteinien pensait- il, en le vomissant, au serin dont un canari serait l'apparence et une tache de tarama sur le tapis, l'essence immortelle ? Comment en décider, tout étant un perpétuel renouvellement ? Entre le rose canari et le jaune tarama, le chat reste le symbole de Gertrud et grand-mère réunies dans un cycle inépuisable.

Je me suis toujours demandé ce que je fais dans l'histoire. Suis-je là en figurante? En actrice? En tapis? Ou plutôt en tache de tarama sur le tapis? Et Jules, alors, que vient-il faire là? Oui, je sais, l'amour, mais encore? La guerre? Le pied de grue? On n'a pas assez d'une vie pour l'histoire des souvenirs du souvenir, ce qui, je pense, est dommage, car, si on pouvait s'en souvenir, on en tirerait peut-être des vies à l'infini, ou du moins quelque chose comme un fort sentiment d'éternité, qui pourrait être bien agréable, quand j'y songe.

Entraînerait peut-être un autre parcours, par exemple, trajet de Jules.

*

Quand je suis arrivé au croisement, j'ai vu que la route était barrée. Il était impossible de continuer tout droit. D'après le policier qui réglait la circulation, il était interdit de faire demi tour. Tout conducteur devait faire un choix, exclusif et définitif, après quoi il n'était plus permis de revenir en arrière ni de bifurquer. Sans savoir pourquoi, j'ai pris à gauche. J'ai souvent pensé par la suite que si j'avais tourné dans la direction opposée, ma vie aurait été toute autre, et ma personne sans doute transformée. Les actes sont irréversibles, mais non la pensée, dont le renouvellement est inépuisable. L'histoire, plutôt que la vie, est peut-être un songe.

Centon tiré du néant

Le centon de la page précédente, que je recommande de lire en écoutant *4'33"* de John Cage, est composé d'extraits des œuvres suivantes :

- A. Allais, *Le petit marquoir*, Prologue, chapitres 1 à 140727.
- A. Bello, *Eloge de la pièce manquante*, Pièce 48.
- L. Carroll, *La Chasse au Snark*, Carte de l'Océan.
- R. Filliou, *Que faut-il faire pour se perdre ?* Poème collectif.
- E. Hubbard, *Essai sur le silence.*
- P. Kaeser, *Centon tiré du néant.*
- V. Knight, *Les serpents de Hawaii*, un guide exhaustif et illustré, faisant autorité sur les espèces exotiques indigènes du 50e Etat des Etats- Unis.
- M.I. Sogine, *Tout ce que l'homme sait de la femme.*
- *L.* Sterne, *Vie et opinions de Tristram Shandy*, Livre IX, chap XVIII et XIX.
- Anonyme, *Un Livre de Rien.*

Guy Lelong

Le stade

à tous ceux qui ont exercé mon esprit au sport des lettres

Mon but est non l'ouvrage, mais l'obtention de l'ouvrage par des moyens, et ces moyens assujettis à la condition de netteté, de clarté, d'élégance que l'on demande en général à l'ouvrage même et non à son élaboration.

Paul Valéry

Etablissement

Un roman est le résultat d'un processus constitué de quatre phases.

La première, souvent évitée, est le concept. Son propos est de définir une idée de roman qui s'attache à en renouveler le genre. Censé transparaître à la lecture finale de l'ouvrage, ce stade initial de l'élaboration peut également faire l'objet d'un exposé à part entière. Georges Perec a ainsi publié sous le titre « Projet de roman » le concept de *La vie, mode d'emploi.* Il y définit un ouvrage devant décrire les pièces d'un immeuble parisien et les activités qui s'y déroulent, selon un ensemble de procédures formelles dont les seuls énoncés lui semblaient avoir quelque chose d'alléchant : poly- graphie du cavalier, pseudo-quenine d'ordre 10, bi-carré latin orthogonal...

La seconde étape, qui peut être distinguée, est le scénario. Son objet étant la constitution de l'histoire, il ne forme un stade d'élaboration à part entière que dans la mesure où celle-ci est effectivement fixée avant d'être racontée. Cette détermination préalable n'empêche pas le scénario d'être par la suite largement transformé, voire évacué, mais il est généralement préservé en tant que tel dans la plupart des récits d'enquête. Les nouvelles de Borges, apparentées à ce genre, se réduisent même presque entièrement à

leur état scénaristique. Ainsi le bref récit de *La mort et la boussole* ne fait- il guère plus que présenter les événements nécessaires à la réalisation de cette idée : trois crimes, commis en trois endroits formant entre eux un triangle équilatéral, en suggèrent un quatrième composant un losange avec les trois premiers. Si le protagoniste de cette histoire ignore qu'il enquête ainsi sur sa propre mort, il n'est en revanche pas surpris de découvrir, quand il atteint ce quatrième point, et que la figure du triangle se dédouble donc en losange, un édifice lui-même entièrement dédoublé...

La troisième phase, réduite à une pure transcription de l'histoire ou au contraire pensée de façon autonome par rapport au sens, est l'écriture. Si la mise en valeur de ce stade d'élaboration tient parfois au minimalisme de l'histoire, elle peut aussi conduire à doter d'une organisation particulière tel aspect donné du texte, comme la lettre, le son, le rythme, le phrasé ou tout trait constitutif de la narration. Susceptible d'atteindre l'ensemble de ces aspects ou de jouer successivement sur chacun d'eux, ce principe d'écriture permet d'envisager la formation de récits parcourant des états changeants du texte. *Le bruit et la fureur* de Faulkner est un exemple d'un tel récit textuel, réalisé dans un registre principalement narratif. Combinant en effet le degré de compréhension croissant que les narrateurs successifs ont des événements qu'ils rapportent, avec la prise en compte progressive de l'ordre temporel dans lequel ces mêmes événements sont censés s'être produits, les quatre chapitres de ce roman parcourent des états narratifs graduellement changés. Aussi l'histoire, qui commence par un monologue interrompu au gré des seules sensations de son narrateur, pour évoluer vers un récit linéaire que la conscience d'aucun personnage ne vient plus filtrer, n'est-elle que lentement découverte et lui faut-il par exemple atteindre le dernier chapitre pour que puissent être décrits l'allure générale des principaux protagonistes, les particularités de leur visage, la couleur de leurs yeux, le mouvement de leur chevelure...

La quatrième étape, sans laquelle un roman ne saurait voir le jour, est l'édition. Si ce stade ultime de l'élaboration, avec lequel sont fixées la maquette et la mise en pages, est généralement du ressort des éditeurs, certains écrivains tentent d'eux-mêmes façonner l'image finale de leurs ouvrages. Outre que cette annexion permet à l'écrivain d'accéder à la seule profondeur qu'il puisse vraiment connaître, celle formée par la superposition des pages, le volume, une fois rouvert, apparaît d'autant mieux se prêter à des recherches d'ordre graphique telles que la spatialisation des mots dans la page. Ainsi, dans la première version de *Fuzzy Sets*, qui termine la suite fictionnelle en huit volumes de Claude Ollier, intitulée *Le jeu d'enfant,* plusieurs séquences de ce récit spatialisé forment des figures géométriques. Et ces figures que dessine la disposition des pavés de texte, visualisent, au point de parfois coïncider avec elles, les projections de quadrilatères, de cercles ou d'étoiles, parallèlement observées à bord du vaisseau spatial où se déroule cette histoire de science-fiction...

»

De ce processus d'élaboration en quatre phases, seul le résultat est en général publié.

Le roman que je me propose ici d'écrire parcourra au contraire les stades successifs de son élaboration. D'où son titre, *Le stade*, qui détermine le lieu de l'action.

Le premier chapitre, *Établissement*, correspondant à la phase du concept et exposant le projet du livre, jette les bases de l'édifice.

Le second, *Entraînement*, récit d'enquête se rattachant à la phase du scénario, sera consacré à la découverte du stade.

Le troisième, *Athlétisme*, récit textuel concrétisant le stade de l'écriture, fera assister à une épreuve de tétrathlon.

Le quatrième, enfin, récit spatialisé prenant en compte le stade de l'édition, permettra de suivre la séance de projection montrant les prises de vues effectuées lors de l'épreuve précédente d'athlétisme. Son titre, *Atlas*, se prête à un jeu sur les lettres, justifié pour un récit dont la place des lettres dans la page aura toute l'importance.

L'histoire que je me propose ainsi de raconter ne se conçoit que par rapport à cette forme évolutive. En fait libéré de l'obligation de servir un contenu, ce roman enquête sur des formes encore inconnues de lui-même. Son désir de faire parallèlement percevoir sa propre organisation le conduit à prendre des contorsions parfois presque athlétiques.

En distribuant selon ces formes l'ensemble des éléments auxquels il va se référer, ce roman se prépare aussi à en modifier les représentations d'ordinaire admises, à en projeter des vues tout autres.

Ainsi en est-il de ce stade dont le plan est désormais suffisamment établi pour que je puisse y entrer.

STADE	GENRE	TITRE	CONTENU
concept	**projet de livre (Perec, *Projet de roman)***	**ETABLISSEMENT**	**présentation de ce tableau**
scénario	**récit d'enquête (Borges, *La mort et la boussole)***	**ENTRAINEMENT**	**découverte du stade**
écriture	**récit textuel (Faulkner, *Le bruit et la fureur)***	**ATHLETISME**	**épreuve de tétrathlon**
édition	**récit spatialisé (Ollier, *Fuzzy Sets)***	**ATLAS**	**séance de projection**

Entraînement2

Rabattant derrière moi la porte de la cabine où je viens de me changer, et continuant à suivre le couloir par lequel je suis arrivé, j'atteins un espace vide de base rectangulaire. Ses deux grands côtés desservent seulement de multiples couloirs dont celui que je viens d'emprunter. Les deux autres, plus petits, sont constitués de deux murs entièrement blancs à l'exception de l'inscription qui figure sur la porte d'entrée du stade lui-même.

Le sol est un rectangle de très vastes dimensions, allongé dans le même sens que l'espace vide précédent. Quatre pistes d'égale largeur le divisent. La première, sur ma gauche, est entièrement couverte d'un revêtement caoutchouté blanc. La seconde, séparée de la précédente par une fine bande noire, n'est caoutchoutée que sur les trois quarts de sa longueur, car son extrémité proche de l'entrée comporte un bac à sable dont le niveau ne dépasse pas celui du sol. Une planche de couleur blanche, située dans le même plan, raccorde ce bac à la partie caoutchoutée qu'il prolonge. La troisième piste, également séparée de la précédente par une fine bande noire, est identique à la première à l'exception des deux cales blanches qu'elle comporte en son extrémité proche de l'entrée. Ces cales de section triangulaire laissent voir chacune deux faces rectangulaires dont la plus inclinée est tournée vers le fond du stade ; la cale de gauche se tient à environ cinquante centimètres du bord extérieur de la piste, tandis que celle de droite s'y aligne au contraire exactement. La quatrième piste, à droite, est entièrement réservée à un étroit bassin rectangulaire, assez profond, dont l'eau atteint presque le niveau du sol. Ses parois sont toutes carrelées à l'exception du grand côté tourné vers le centre du stade, totalement lisse et qui, vu de près, paraît flou. L'ensemble présente une teinte légèrement bleutée dont il est difficile de dire si elle provient de la couleur des parois ou est seulement due à une caractéristique de l'eau.

Mais comme celle-ci est pour le moment totalement immobile, un fragment de l'immense verrière en V qui recouvre le stade se superpose à l'image du bassin. Les deux pans rectangulaires égaux qui la composent se rejoignent selon une ligne située à la verticale de la fine bande noire qui sépare les deux pistes centrales. L'armature métallique qui soutient ces deux pans inclinés les divise chacun dans le sens de la longueur en deux parties de même taille. Des barres métalliques plus fines que celles de l'armature principale redivisent dans l'autre sens chacune de ces parties en quatre sous-

2 Pour des raisons de place, la mise en page prévue n'a pu être respectée. La double page venant après le tableau qui termine *Etablissement* devrait être entièrement blanche pour sa partie gauche et ne comporter que le titre *Entraînement* pour sa partie droite.

parties identiques. Les seize carreaux de verre ainsi ajustés sont translucides et ne laissent donc rien deviner de l'extérieur. Ils se contentent de diffuser une lumière apparemment toujours à peu près égale, malgré l'absence de tout système d'éclairage interne détectable qui viendrait suppléer à ses éventuelles variations. Ou plutôt, la lumière ainsi diffusée varie trop insensiblement pour que son changement puisse se percevoir. Pourtant, le dessin de la verrière apparaît parfois en ombre sur le sol blanc où il forme un quadrillage, parallèle dans un sens aux limites entre les pistes et, dans l'autre, à la planche qui sépare le bac à sable du revêtement caoutchouté auquel il est raccordé.

Le sol se reflète dans ces deux immenses parois translucides. La verrière propose donc continuellement deux images renversées du stade qui, ne pouvant se raccorder, semblent seulement signaler son impossible redoublement. Si l'ombre de la verrière se découpe le plus nettement sur le sol au moment présumé de la plus forte lumière extérieure, c'est à l'inverse quand cette même lumière du jour a déjà largement décliné, que le sol doit se refléter le plus distinctement dans cette verrière. Aussi me faut-il douter de jamais voir sa propre ombre s'y réfléchir...

Comme les deux pans de la verrière descendent jusqu'au sol selon un angle d'à peu près 60 degrés, une marge assez ample, également caoutchoutée, entoure le grand rectangle formé par les quatre pistes, pour que l'on puisse se tenir debout le long de ses deux grands côtés, sur une distance à peu près égale à la largeur d'une piste. Fermant le stade dans l'autre sens, les deux murs verticaux triangulaires où l'armature de la verrière vient s'appuyer sont légèrement flous, comme si le regard ne pouvait faire précisément le point sur eux. Apparaissant d'abord d'un gris terne, ils semblent gagner en luminosité au fur et à mesure que la journée s'avance. Celui du fond est bordée d'une table, longue à peu près comme la largeur des deux pistes centrales, et munie de trois sièges qui, vides pour l'instant, doivent être destinés aux membres du jury. L'autre intègre la porte par laquelle je viens d'entrer.

Je m'entraîne ici pour une série d'exercices dont dépendra mon évaluation. La date de l'épreuve m'a été indiquée, ainsi que le nombre de jours réservés à mon entraînement. Après les périodes d'entraînement proprement dit, je rejoins, à heures fixes, la zone des couloirs en retraversant l'espace blanc rectangulaire, toujours aussi vide. A l'heure, d'abord, où l'ombre de la verrière est le plus nettement projetée sur le sol, je trouve, dans l'une ou l'autre des cabines situées le long des couloirs, de quoi remédier à mes dépenses énergétiques de la matinée. A l'heure, ensuite, où le sol commence à se refléter plus distinctement dans la verrière, je découvre, en plus des éléments nécessaires au rééquilibrage de mon métabolisme et au nettoyage complet de ma propre personne, des vêtements me permettant de retrouver mon apparence première pour jusqu'au lendemain matin, où je revêtirai de nouveau la tenue que je m'apprête à enlever maintenant et qui est d'ailleurs

réduite au minimum, puisqu'elle comprend seulement un slip et un maillot sans manches, faits du même tissu plastifié, ainsi qu'une paire de chaussures et des lunettes de plongée. Comme ces éléments me sont toujours fournis très régulièrement et que je n'ai, depuis mon arrivée, croisé personne dans aucun des espaces du stade, j'ai fini par me persuader qu'un mécanisme entièrement automatisé devait gérer ces apparitions régulières et que j'étais le seul à occuper les lieux.

L'unique consigne qui m'ait été donnée sur la compétition, pour laquelle je m'entraîne ici, est qu'elle est composée de quatre épreuves. Avec ce simple renseignement, j'ai déduit, au vu des seuls indices offerts par ce vaste rectangle, leur déroulement probable. Le revêtement caoutchouté de la première piste laisse supposer un enchaînement de mouvements de gymnastique effectués au sol. Le rectangle de sable de la seconde, muni de sa planche séparatrice, indique une épreuve de saut en longueur. Les cales triangulaires, dont la troisième est pourvue à son extrémité proche de l'entrée, appellent une course de vitesse. Le bassin de la quatrième suggère évidemment une épreuve de natation. L'attribution d'une même longueur pour des épreuves qui exigent en principe des dimensions distinctes me semble toutefois disposer une contradiction peut-être insoluble. Et comme j'imagine mal que les dimensions des pistes puissent varier en fonction de la vitesse avec laquelle je vais les parcourir, j'envisage plutôt de distendre ou compresser l'une ou l'autre de ces épreuves.

Au moment de rejoindre la zone des couloirs en fin de journée, alors que l'image du stade reflétée par la verrière devient plus vive et que la luminosité des deux grands murs triangulaires égale celle de la lumière extérieure, l'eau du bassin est encore agitée de ses dernières oscillations et du sable subsiste sur les parties caoutchoutées autour du bac rectangulaire.

A mon retour, le lendemain matin, alors que l'ombre de la verrière n'apparaît pas encore sur le sol blanc et que les deux grands murs triangulaires me semblent d'un gris plus pâle que celui qu'ils avaient la veille à mon arrivée, l'eau du bassin est de nouveau immobile et toute trace de sable autour du bac a disparu.

Bien qu'aucune indication ne m'ait été donnée sur la façon d'enchaîner les quatre épreuves pour lesquelles je m'entraîne ici, j'ai fini par arrêter un déroulement qui me semble satisfaisant. Ayant d'abord admis que les quatre épreuves devaient s'enchaîner dans l'ordre des pistes, j'ai rejeté toutes les combinaisons qui ne respecteraient pas ce principe de continuité, et me feraient par exemple commencer par le saut en longueur, poursuivre par l'épreuve de natation, reprendre par les mouvements de gymnastique et finir par la course de vitesse. Mais l'adoption de ce principe de continuité

ne détermine pas si l'enchaînement doit s'effectuer depuis l'épreuve de gymnastique vers celle de natation ou dans le sens inverse. Observant qu'un commencement par l'épreuve de natation troublerait d'emblée la partie de la verrière qui s'y reflète, j'opte évidemment pour la première solution. Mais l'adoption de cet ordre ne détermine pas si les pistes doivent être parcourues depuis le mur d'entrée vers celui du fond ou l'inverse, ni même si je dois toutes les parcourir dans le même sens. Notant alors que le bac à sable de la deuxième piste se tient à proximité des cales triangulaires de la troisième, j'en déduis que je dois me retourner après l'épreuve du saut en longueur pour effectuer la course de vitesse dans le sens contraire. Étendant ce renversement à l'ensemble du stade, je décide d'effectuer l'épreuve de gymnastique au sol en partant du côté du mur d'entrée et en me dirigeant vers le mur du fond où doit se tenir le jury, de me retourner pour l'épreuve de saut en longueur, d'à nouveau faire face au jury pour la course de vitesse, et de nouveau inverser le sens de mon trajet pour l'épreuve de natation. J'ignore bien sûr comment le jury évaluera ce parcours en zigzag.

Une translation latérale combinée avec un simple demi-tour opéré sur moi-même en fin de piste suffit en tout cas à me placer convenablement devant la suivante. S'il simplifie à l'extrême les transitions entre épreuves, ce déroulement laisse toutefois indéterminés le choix des mouvements de gymnastique (roue, roulade, saut avant simple, saut périlleux ?), la technique de suspension du saut en longueur (ciseau ou extension ?), le type de nage pour l'épreuve de natation (brasse, crawl ou dos?), et plus encore peut-être la manière dont je vais devoir intégrer le changement de tenue qu'implique a priori cette dernière épreuve. Remarquant alors que le nombre d'étapes nécessaires à cette nouvelle transformation de mon apparence (enlèvement des chaussures, retrait du maillot, ajout des lunettes de plongée) est égal à celui des transitions entre épreuves, je songe évidemment à les faire se correspondre une à une. Cette éventualité d'un changement graduel de mon apparence en fonction de l'enchaînement des pistes soulignerait d'ailleurs avantageusement les différences des épreuves, en me faisant passer chacune d'elles dans une tenue légèrement modifiée. Si les lunettes de plongée ne peuvent être mises qu'immédiatement avant l'épreuve de natation (leur visibilité réduite me gênerait autant pour sauter que pour courir), les deux opérations restantes (enlèvement du maillot, retrait des chaussures) peuvent en revanche chacune prendre place aussi bien après l'enchaînement de gymnastique qu'après le saut en longueur. Mais comme je ne parviens pas à savoir si c'est en me défaisant d'abord de mes chaussures ou de mon maillot que j'entraînerai le moins de sable sur la piste de course, je me rabats vers la solution, plus fonctionnelle, qui consiste à réaliser simultanément les trois opérations juste avant l'épreuve de natation. Mais comme cette solution risque d'excessivement distendre le départ de cette dernière épreuve, je me demande s'il ne vaudrait pas mieux que je renonce définitivement au port des lunettes, ou même, plus radicalement, que j'adopte la même tenue pour

l'ensemble des épreuves, en l'absence, au moins, de toute chaussure, ce qui entraînerait évidemment une modification importante dans le dessin des empreintes formées peu à peu sur le sable, voire dans la façon dont celui-ci se répand autour du bac...

Mais plus le déroulement de l'épreuve se précise dans ses multiples aspects, plus je m'interroge sur la façon dont je vais être jugé. Le fait, d'abord, que je sois seul à m'entraîner ici signifie-t-il que je le serais également le jour de l'épreuve ou cela n'indique-t-il pas au contraire que mes choix pourront ainsi être comparés à ceux d'autres concurrents soumis ailleurs à la même procédure d'isolement? Dois-je m'attendre, ensuite, à ce que les quatre épreuves soient jugées indépendamment les unes des autres ou plutôt en fonction de leur cohérence d'ensemble? Dois-je enfin penser qu'une même valeur est attribuée à chacune d'elles ou me faut-il au contraire supposer qu'en fonction de la place plus ou moins grande qu'elles laissent à mon initiative, un coefficient différent leur est affecté ? Ce coefficient serait alors maximal avec l'enchaînement de gymnastique dont je dois concevoir tous les mouvements, élevé avec l'épreuve de natation dont la réalisation n'est régie par aucun type de nage, réduit avec le saut en longueur dont seule la phase de suspension comporte un choix de mise en œuvre, et non pertinent pour la course de vitesse qui, toute dessinée d'avance, ne laisse en effet aucune place à mon initiative... Le rapprochement de deux épreuves chronométrées (course de vitesse et natation) avec deux autres qui ne le sont pas (gymnastique au sol et saut en longueur) me semble en tout cas produire une contradiction peut-être insoluble. Car même si j'admets que les quatre épreuves peuvent être notées par des points selon différents systèmes d'équivalences, il n'empêche que les critères utilisés (qualité de réalisation, performance mesurable, vitesse d'exécution) peuvent tous trois s'appliquer à l'ensemble du parcours et qu'il ne me faut donc pas exclure, dans ces conditions, que chaque épreuve puisse être jugée sur des critères à la fois quantitatifs et qualitatifs... Quant aux épisodes ne faisant pas partie de l'enchaînement proprement dit mais devant s'y insérer (les transitions entre épreuves, le changement de tenue qu'implique ma plongée dans l'eau quadrangulaire du bassin, l'étirement ou la compression que je vais devoir infliger à celles des épreuves qui ne semblent pas disposer d'une longueur de piste adéquate), comment savoir s'ils seront eux-mêmes pris en compte et, dans ce cas, si l'on considérera seulement le temps que je mettrai à les réaliser, ou si l'on appréciera plutôt la manière dont je réussirai à les intégrer sans rompre la continuité de l'enchaînement général ?

Au moment de rejoindre la zone des couloirs en fin de journée, alors que l'image du stade reflétée par la verrière est nettement plus vive qu'elle ne l'était hier, et que la luminosité des deux grands murs triangulaires dépasse celle de la lumière extérieure, les dernières oscillations du bassin empêchent de voir la partie du stade qui pourrait s'y dédoubler et des traînées de sable s'étalent en quantité autour du bac.

A mon retour, le lendemain matin, alors que l'ombre de la verrière se laisse déjà deviner sur le sol et que la teinte des deux grands murs triangulaires tend vers le blanc, l'eau du bassin est de nouveau immobile et tout désordre de sable a également disparu.

Ma vision, chaque matin, du bac à sable, dont le rectangle lisse se détache de nouveau très nettement de son entourage caoutchouté, débarrassé des traces que j'y ai laissées la veille, me semble disposer une contradiction peut-être insoluble. Car en l'absence présumée de toute autre personne que moi dans les différents espaces du stade, cet effacement systématique des marques de mon entraînement me paraît devoir résulter du même mécanisme entièrement automatisé, qui affecte déjà la zone des couloirs pour y gérer l'apparition régulière des éléments nécessaires au fonctionnement de mes journées. Mais j'ai beau faire couler entre mes mains différentes quantités de ce sable pour voir comment tel type d'assemblage que je compose au sol bascule soudain en un autre, je ne parviens pas à découvrir le principe, probablement contraire aux lois de la gravitation, qui permet à ce sable d'effacer toute trace de mon existence, dès qu'après avoir quitté le volume proprement dit du stade pour la deuxième fois de la journée, je retrouve mon apparence première pour jusqu'au lendemain matin.

Mais les quelques journées d'entraînement qui me restent ne me laissent guère le temps de me consacrer à la résolution de cette énigme. Espérant déterminer aujourd'hui le détail de chacune des quatre épreuves, je remets au lendemain le réglage de leur enchaînement. Et puisque le changement de tenue qu'implique ma plongée dans l'eau quadrangulaire du bassin est lié à cet enchaînement des épreuves, je peux garder aujourd'hui la même tenue pour l'entraînement des trois premières, et seulement en changer pour la quatrième.

La détermination des différents mouvements de gymnastique au sol qui composent la première épreuve réclame particulièrement de soin, car étant l'épreuve qui laisse le plus de place à mon initiative, elle est susceptible d'être affectée du coefficient le plus fort. Comme le passage d'une épreuve à l'autre s'effectue toujours à l'aide d'un demi-tour, un commencement par cette simple figure donnera l'impression que le début de la première épreuve s'enchaîne avec la fin de la quatrième. Impliquant évidemment que je me présente de dos devant la ligne de départ, ce premier mouvement me permettra à la fois d'entrer sur la piste et de me retrouver face au jury, situé à l'autre extrémité du stade. S'il ne constitue pas une figure acrobatique à part entière, il prépare en tout cas le second mouvement, une roulade avant qui est en effet la manière la plus simple d'exécuter l'idée de rotation. Développant cette idée, la roue, qui suit, engage un contrôle plus

minutieux des différents aspects musculaires mis en jeu. Enfin, le saut périlleux avant, auquel aboutit cette première épreuve, s'il conserve l'idée de rotation, me fait quitter pour un bref moment le sol caoutchouté blanc et ainsi prendre en compte la dimension de l'espace. Bien que ce dernier mouvement puisse être précédé d'une légère phase de course, c'est avec cette épreuve que la longueur de piste paraît le plus surdimensionnée. Étant donc celle que je dois le plus distendre, elle me conduit à intercaler des séquences de marche entre chacun de ses mouvements; puis, dans l'hypothèse d'un jugement qui porterait aussi sur ma vitesse d'exécution, à effectuer très rapidement ces intercalations. Et si les parties de piste qui leur correspondent en paraissent d'autant moins longues, je ne peux m'empêcher de penser qu'une prise de vues diffusée en accéléré parviendrait plus simplement au même résultat.

L'épreuve de saut en longueur compte également quatre phases : la course d'élan, dont la vitesse détermine celle du saut, l'appel, qui permet de quitter le sol en prenant appui sur la planche située au départ du bac à sable, la suspension, qui offre la possibilité de sauter en ciseau ou en extension, mais dont j'ignore laquelle des deux réalisations remportera le mieux l'adhésion du jury, la réception, enfin, qui désigne la position obtenue lors de la chute sur le bac à sable. L'épreuve ainsi décomposée m'apparaît d'un genre hybride, car une prise de vues qui ne donnerait aucune image d'ensemble du stade, mais ferait seulement assister à la découverte graduelle de chacune des épreuves, pourrait faire passer la phase d'élan initiale pour une course de vitesse. La longueur de piste, qui me semble ici encore légèrement surdimensionnée, me conduit d'ailleurs à accélérer cette première phase, puisqu'il ne m'est a priori pas possible de rectifier la vitesse des trois suivantes, malgré la régularité croissante que je cherche à leur imprimer.

Parce qu'elle est l'épreuve qui laisse le moins de place à l'initiative, la course de vitesse n'est, à ce titre, pas susceptible d'être majorée par quelque coefficient que ce soit. Après le placement au sol contre les deux cales triangulaires situées en bord de piste, son déroulement impose trois autres étapes : le départ, qui permet la mise en action de la course, l'allure de course, avec laquelle la vitesse maximale est atteinte, et enfin l'arrivée. Bien que cette dernière phase puisse empiéter sur les marges du stade, la longueur de piste m'apparaît maintenant légèrement trop courte. Étant donc la première épreuve que je doive resserrer, elle me conduit, dans l'hypothèse d'un jugement qui porterait moins sur la vitesse de mes foulées que sur leur égalité, à diminuer mon allure. Et si la piste en paraît d'autant plus longue, je ne peux m'empêcher de penser qu'une prise de vues diffusée au ralenti parviendrait plus simplement au même effet perceptif.

Après le plongeon initial qui trouble aussitôt l'image réfléchie de la verrière, l'épreuve de natation, dont le type de nage est laissé à mon initiative, fait se succéder une phase de nage sous l'eau, une phase de nage à la surface de l'eau, et enfin mon arrêt contre l'extrémité du bassin proche du

mur d'entrée. Si cette décomposition préserve la possibilité qu'une simple translation suffise à raccorder ma sortie de l'eau avec le demi-tour de l'épreuve initiale, elle ne permet toutefois pas de savoir quel type de nage remportera le mieux l'adhésion du jury. J'écarte en tout cas l'éventualité d'un départ de dos qui, s'il simplifierait la transition avec l'épreuve de course, m'empêcherait de me voir entrer dans le contenu du bassin qua- drangulaire et dissocierait ainsi ma vision de la sensation parallèle d'un changement soudain de milieu. Puis me demandant si je n'aurais pas dû affecter plus d'une longueur de bassin à cette épreuve, je m'efforce, en toute logique, de donner l'illusion d'une piste plus longue en accentuant démesurément le ralenti amorcé avec l'épreuve précédente.

Projetant mentalement sur le sol ce découpage des quatre épreuves en quatre phases (demi-tour, roulade, roue, saut périlleux ; course d'élan, appel, suspension, réception ; placement, départ, allure de course, arrivée ; plongeon, nage sous l'eau, nage en surface, arrêt), je remarque aussitôt que l'image de ce damier ne coïncide pas avec celui formé par l'ombre de la verrière, puisqu'il n'intègre pas les marges qui entourent les pistes. Ce défaut apparent de mesure ne l'empêche pas de livrer une tout autre vision du stade si l'on renverse le sens de sa lecture. Ainsi l'enchaînement des cases qui longent le mur triangulaire du fond programme une épreuve qui, pour n'être guère orthodoxe, est toutefois exécutable : un saut périlleux menant au départ d'une course presque aussitôt arrivée à destination, et immédiatement suivie d'un plongeon effectué latéralement. En revanche, les enchaînements qui correspondent au parcours de l'une ou l'autre des deux diagonales de ce damier, m'obligeraient à en exécuter séparément chacun des mouvements de façon qu'ils puissent se raccorder à la prise de vues - les seuls indices de montage provenant de ce que mes éventuels changements de tenue s'effectueraient alors instantanément...

Au moment de rejoindre la zone des couloirs en fin de journée, alors que l'image du stade reflétée par la verrière est plus vive que je ne l'ai jamais vue et que les deux grands murs triangulaires brillent d'un éclat grandissant, la lumière ambiante semble pourtant inchangée. Le reflet très lumineux du stade dans la verrière nécessitant que la lumière extérieure ait beaucoup plus décliné que les jours précédents au moment de ma sortie, je suppose d'abord que le soir tombe chaque jour plus tôt. Mais comme, ce matin, l'ombre de la verrière projetée au sol se devinait dès mon arrivée, il me faut aussi supposer que le jour se lève de plus en plus tôt. Les deux hypothèses n'étant pas conciliables, il me faut donc admettre que j'ai dû quitter chaque soir le stade un peu plus tard sans m'en rendre compte, et y revenir chaque lendemain matin avec le même retard. Si la raison de ce décalage progressif m'échappe, il m'explique en tout cas la luminosité actuelle des deux grands murs triangulaires, qui augmente en effet au cours de la journée, et me fait surtout comprendre que la lumière en ce moment diffusée dans le stade provient entièrement de ces deux murs qui, en l'absence de tout sys

tème d'éclairage interne détectable, m'apparaissent restituer la lumière extérieure, dont ils doivent se charger depuis le lever du jour.

A mon retour, le lendemain matin, alors que l'ombre de la verrière se découpe très nettement sur le sol blanc et que les deux grands murs triangulaires semblent déjà diffuser leur lumière (me serais-je encore décalé?), une partie du stade apparaît entièrement basculée dans l'eau du bassin immobile et toute traînée de sable s'est de nouveau retirée.

Mais la date imminente de l'épreuve me laisse encore moins le temps qu'hier de me consacrer à la résolution de cette énigme. Ayant aujourd'hui prioritairement pour projet de régler l'enchaînement général, il me faut d'abord déterminer la façon dont je vais intégrer le changement de tenue qu'implique ma plongée dans l'eau quadrangulaire du bassin. Et comme l'effectuation complète de ce changement juste avant l'épreuve de natation nuirait trop fortement à la continuité de l'enchaînement général, je me décide finalement à en échelonner les différentes étapes lors des passages d'une piste à la suivante.

La tenue complète (maillot, slip et chaussures) est donc réservée à l'épreuve de gymnastique. Après le saut périlleux final, une translation latérale combinée avec un demi-tour opéré sur moi-même suffit à me placer devant la piste du saut en longueur. Un simple mouvement des deux bras ajouté à ce demi-tour me permettrait d'opérer aisément le retrait du maillot.

Je réaliserais, dans ce cas, l'épreuve de saut en longueur dans une tenue réduite à deux éléments. Et comme après m'être relevé du bac rectangulaire, j'aurai à me débarrasser du sable resté sur moi, je taperai légèrement des pieds sur la marge caoutchoutée. Un mouvement supplémentaire de chacun d'eux me permettrait d'ôter rapidement mes chaussures.

J'effectuerais donc la course de vitesse dans une tenue réduite à un seul élément. Cette suite de retraits suggérant qu'aussitôt après cette épreuve, je devrais me défaire du dernier élément restant, j'ignorerais bien sûr, dans cette hypothèse, si certains détails de mon apparence seraient alors jugés d'après leur seule mesure ou selon des critères plus qualitatifs... Mais la suite de l'enchaînement réclame plutôt que j'ajoute mes lunettes de plongée. Comme l'élan acquis à la fin de la course de vitesse me fait empiéter plus que d'habitude sur les marges du stade, il me suffirait de poser ces lunettes avant le début de la compétition sur l'extrémité droite de la table du jury. Je m'en emparerais alors au moment où je combinerais pour la troisième fois la translation latérale avec le demi-tour opéré sur moi-même afin de me placer devant le bassin quadrangulaire.

Mais pour une raison que j'ignore, peut-être parce que j'accélère trop la phase d'élan précédent le saut lui-même, ou parce que je ne sais toujours

pas laquelle des deux techniques de suspension remportera le mieux l'adhésion du jury, je ne parviens jamais à enchaîner d'un seul coup les quatre épreuves. Me recevant en effet toujours de dos sur le bac rectangulaire, je reste étendu de tout mon long à laisser couler entre mes doigts un peu de ce sable dont la fluidité me désoriente chaque fois davantage. Je désespère ainsi de ne pouvoir jamais atteindre dans la même foulée le plaisir que me dispenserait sûrement mieux mon immersion dans l'eau quadrangulaire du bassin.

La difficulté avec le saut en longueur réside dans le fait que les jambes étant lancées en avant afin d'obtenir le saut le plus long possible, il faut, aussitôt que les pieds ont touché le sol, ramener le haut du corps dans la même direction. En effet, comme c'est la distance entre le départ du bac et la première empreinte laissée sur le sable qui détermine la longueur du saut, toute chute en arrière ne peut qu'être préjudiciable au résultat. La contradiction, peut-être insoluble, que produisent ces deux mouvements antagonistes ne cesse toutefois de m'étonner car le basculement du corps qui me permettrait de la résoudre gère plusieurs figures que je sais exécuter : le demi-tour, la roulade, la roue, le saut périlleux, le plongeon. Mais j'ai beau continuer à m'entraîner - malgré la lumière extérieure déjà largement déclinante -, je ne parviens qu'à me retrouver étendu de tout mon long sur le dos, chaque fois plus étourdi du bruit de mes chutes successives.

Ainsi étendu sur le sable, le haut du corps retombé du côté de la planche située au départ du bac, quand j'ai soudain l'impression de voir pivoter autour de moi l'ensemble du stade dont l'image diffractée brille plus vivement que jamais dans les deux panneaux de la verrière, je crois d'abord à une persistance de cet étourdissement. Mais comme le phénomène s'accentue et que le couloir de natation, dont le contenu ne se déverse pas, entre même dans mon champ visuel à gauche, je prends alors conscience que c'est le bac à sable qui bascule autour de son grand axe. Mais - outre le fait que cette solution ne laisse pas plus de place à mon initiative que si la sensation de ce mouvement résultait de la diffusion de différentes prises de vues raccordées après-coup au montage - mon corps, dans cette hypothèse, aurait déjà dû glisser. Or je repose toujours à la surface du sable qui, lui, ne se déverse pas davantage. Il faut donc que je sois plutôt suspendu à quelque contradiction, sinon insoluble, du moins contraire aux lois de la gravitation. Le bac à sable continuant à pivoter autour de son grand axe, j'ai en tout cas le temps de comprendre - malgré la lumière bleutée qui en rend l'ensemble flou - que l'espace qui m'apparaît peu à peu compose avec la partie que je connaissais jusque-là du stade une symétrie parfaite - autrement dit, redouble, tout en le renversant, le volume désormais hors de ma vue, où je m'entraînais.

Hervé Le Tellier

Quelques mousquetaires

Ça a commencé comme ça, en remettant un peu d'ordre dans ma bibliothèque. La tâche était d'ampleur, et je m'y attelai sans tarder, avec systématisme, et donc alphabétisme.

Allais, Amado, Apollinaire... Les planches me semblaient plus encombrées encore que de coutume. Je dus décaler la fin des A sur l'étagère inférieure. Les villes, dit-on, se déplacent vers l'ouest ; les étagères, en Occident du moins, poussent toujours vers la droite. Pour installer Sartre Jean- Paul et les suivants, voire même Queneau Raymond lui-même, je devrais installer une nouvelle bibliothèque.

Je ne m'aperçus de rien avant Cocteau Jean. Un détail arrêta mon élan classificateur : je possédais désormais dans ma bibliothèque un ouvrage au titre incongru : *L'aigle à trois têtes.*

Je manipulai le livre sans comprendre. Je n'avais pas affaire à un canular. Qui aurait pu décoller la couverture originelle avec tant d'attention, qui aurait pris le soin d'en confectionner une nouvelle, absolument identique à cette infime différence près, et su la recoller sans que rien ne trahisse la subtilisation ?

Je remarquai alors, sur l'étagère inférieure, un énorme Dumas, *Les quatre mousquetaires* ! Là encore, il ne pouvait s'agir de l'œuvre d'un faussaire : le quatre s'imprimait bien en défonce sur l'illustration de la couverture, sans bavure, sous le pelliculage brillant qui s'effilochait un peu.

Saisi d'une sueur froide, je parcourus les titres au dos des livres. La tête se mit rapidement à me tourner. Jules Verne n'avait jamais écrit *Un capitaine de seize ans,* ou *le Tour du Monde en 81 jours.* Aucun livre de Zweig ne s'appelait *Vingt-cinq heures dans la vie d'une femme,* et le papier n'a jamais pris feu spontanément à la température de *Fahrenheit 452.*

C'était insensé. Ici, Harry Mathews avait composé *21 lignes par jour*, ici le dernier livre inachevé de Perec s'appelait désormais *"54 jours".* Un peu plus bas, entre Henry James et James Joyce, un certain Jacques Jouet avait écrit *108 âmes.* Au sein de l'étagère Roubaud - car il faut (au moins) une étagère pour Jacques Roubaud - je découvrais *Autobiographie, chapitre onze.*

Voir imprimé au dos d'un livre de James M. Caïn *Le facteur sonne toujours trois fois* ne m'arracha même pas un sourire, pas plus qu'*Une orchidée pour Miss Blandish.* Saisi d'un vertige à la vision de *Joconde jusqu'à cent un,* je m'allongeai sur le sol, fermai les yeux un long moment. Soudain, saisi d'une inspiration, je me relevai. J'ouvris le Sade de la Pléiade, le feuilletai jusqu'à découvrir - mais j'aurais pu m'en douter - les *Cent vingt et une journées de Sodome.* Ainsi, comme je le craignais, les titres intérieurs étaient eux aussi concernés. J'ouvris ensuite *les Amnésiques n'ont rien vécu d'inoubliable,* un livre qui m'est cher. Il était écrit, en sous- titre et en page intérieure, *Mille-et-une réponses à la question "À quoi tu penses ?".*

Je me précipitai sur *Bouvard et Pécuchet,* l'ouvris, le reposai, quelque peu soulagé. La chaleur était calée à trente-trois degrés sur le boulevard Bourdon, par ailleurs toujours désert. Ce cauchemar numérique possédait donc une étrange logique : seuls les titres, sous-titres, exergues, étaient affectés par la mutation. De même, dans un titre, "un" ne devenait "deux" que lorsqu'on pouvait le considérer comme un nombre et non comme un article. Simone de Beauvoir restait *une Jeune fille rangée.*

Pourtant, tel livre de Paul Foumel s'appelait désormais *Deux rockers de trop,* tandis qu'un autre devenait *Un homme regarde deux femmes.* Pourquoi pas *Deux hommes regardent deux femmes,* ou même *Deux hommes regardent une femme?* Je ne le saurais jamais. Parfois encore, le titre subissait une légère adaptation sémantique, comme dans le Koestler, *l'Unité et l'Infini.*

Au rayon politique, je découvris avec stupeur que je possédais désormais l'ouvrage de référence de Pierre Frank les *Congrès de la V^e^ Internationale,* titre maïakovskien qui pétrifia le trotskiste qui somnole encore en moi. Et que penser du petit point Seuil, *La révolution russe de 1918*?

Les cassettes vidéo avaient elles aussi été contaminées. Je possédais désormais *2002 Odyssée de l'Espace,* un Kubrik palindromique (ce qui ne constituait guère une consolation), et un Godard décalé, *3 ou 4 choses que je sais d'elle.* J'aurais aimé voir les *Huit samouraïs,* mais je les avais prêtés. Quant à mon petit garçon, il aurait désormais droit, à condition de manger tout son jambon, à quelques Walt Disney trop peu connus, comme *les 102 Dalmatiens,* ou *Blanche-Neige et les huit nains.* Tout était à l'avenant. Je découvris même, non loin du Macintosh, le rêve de tout adorateur du traitement de texte, un manuel d'utilisation de *Word 7.*

* * *

Abattu - j'aurais bien voulu vous voir à ma place -, je m'assis de nouveau sur le tapis, avec, à la main, les *Nouvelles en quatre lignes* de Félix Fénéon. Machinalement, je l'ouvris. Stupeur : ces nouvelles possédaient le nombre de lignes annoncées en titre, et donc - mais faut-il le préciser ? - une

ligne excédentaire. Le texte d'ailleurs me paraissait moins dense que dans mon souvenir. Qu'en déduire? Que le nouveau titre imposait un nouveau contenu à l'ouvrage? Que le signifié déterminait le signifiant?

La réponse se trouvait dans les *Six leçons sur la psychanalyse,* de Sigmund Freud. Dans la table des matières, située page 288, Freud annonçait pour la sixième leçon : *Nature des paranoïas. Les rapports entre délire paranoïaque et personnalité. Vie quotidienne et pathologies hystériques.* Déjà, Jacques Lacan perçait sous Sigmund Freud.

La réponse se trouvait aussi dans les *Quatre Mousquetaires.* Le livre avait quasiment doublé de volume, et d'Artagnan avait désormais pour compagnons Athos, Porthos, Aramis, et Golias. Ce dernier portait fine moustache, comme il se doit, n'était pas moins fin bretteur ou bon vivant, et ses appétences sexuelles le portaient plutôt vers les jeunes garçons.

C'était terrible, certes, mais fascinant.

On s'en doute : la modification n'avait souvent guère de conséquences sur l'intrigue. Que, dans le roman policier de Steeman, l'Assassin habitât désormais au 22, quelle importance? Ce n'était pas bien grave non plus si le premier accroc, chez Eisa Triolet, coûtait désormais deux cents un francs. De même, *1985* n'était pas une date moins symbolique que l'autre. Tintin vivait les mêmes aventures dans *Vol 748 pour Sydney* ou dans *les Huit boules de cristal.* La mille-et-unième pensée des *Amnésiques etc.,* qui me fait encore rire quand j'y pense, n'altérait pas fondamentalement le texte. De même, je découvris que le cent-unième "point de vue" de *Joconde jusqu'à cent un* était celui du Père Ubu.

Et puis, je me moquais bien que l'ultime recette des *366 recettes pour nuis* fût un koulibiac au lapin.

Mais souvent, le décalage entraînait un véritable séisme sémantique. Que dire de la nouvelle combinatoire quenellienne qui donnait naissance aux *Cent mille milliards et un poèmes.* Ou de la morale nouvelle de la fable de La Fontaine, *les Trois pigeons.* Et d'ailleurs, dans ce cas précis, pouvait- on encore parler de morale ? Que penserait la féministe Antoinette Fouque de son ouvrage fondateur *: Il y a trois sexes* ? Il est permis de rire ; pourtant, le plus à plaindre était ce pauvre Alphonse Allais, dont un des livres (mon préféré) s'appelait désormais - ironie du sort... - *Trois et trois font six,* ce qui, on le reconnaîtra, est un résultat juste mais un titre idiot.

L'effet se révélait plus confondant encore dans les ouvrages historiques, où l'Histoire elle-même se conformait au nouveau titre. Pour les besoins du Paxton, *La France de Vichy 1941-1945,* le maréchal Pétain demeurait une année de plus au pouvoir. Reconnaissons qu'il n'y était parvenu qu'une année plus tard. Plus terrifiante, les conséquences de ce titre, *La Science sous le quatrième Reich,* ouvrage collectif sous la direction de Josiane Olff-Nathan. Sans oublier ce poche sur *la Troisième Guerre Mondiale.*

Il me revint soudain que je possédais forcément l'édition 1999 de

Y État du Monde, collection La Découverte. Je le compulsai fiévreusement, sans oser finalement l'ouvrir. Sur la table basse se trouvait le *Monde* du jour, je veux dire du lendemain, ou plus exactement désormais, en toute illogique, du surlendemain. Sur trois colonnes, Philippe Séguin y critiquait la cohabitation imposée par la Sixième République. Mais, j'y pense, j'avais sûrement un vieux *Lagarde et Michard du XXI^e siècle* rangé dans un placard.

Je résistai à la tentation.

Je finis par m'asseoir sur le canapé et me plongeai dans la lecture des *Quatre mousquetaires*, jusqu'à une heure avancée de la nuit. Épuisé, à cinq heures du matin - mais jusqu'à quel point pouvais-je me fier à un réveil numérique ? - je sombrai dans un sommeil agité.

Quand je repris conscience, vers dix heures, mon premier geste fut de tourner la tête vers le Dumas. Il me parut moins épais. Il l'était en effet. Posé sur *l'Augmentation*, de Georges Perec, je n'avais désormais plus sur ma table de chevet que *les Deux Mousquetaires.*

* * *

Je résolus de ne pas quitter mon domicile, de passer ma journée à lire, à prendre des notes. Je me maudissais de ne pas avoir ouvert, la veille, le *Livre des Trois Chemins*, ce nouveau trésor de la mythologie égyptienne. J'avais bien sûr, d'autres regrets : qu'avait bien pu contenir, hier, le *Robert 3* ? Quelle avait bien pu être l'intrigue de *Trois amis* de Maupassant ? Ou le septième personnage en quête d'auteur?

Le téléphone sonna à plusieurs reprises. Je ne décrochai pas, de peur de rompre le charme. Je ne descendis même pas chercher le courrier.

Les heures s'écoulaient paisiblement, sereinement. Je survolai *Deux hommes sans bateau ni chien*, et *Un et un font quatre*, toujours de l'infortuné Allais. Je lus *L'anglaise et le continent.* Le facteur ne sonnant désormais plus qu'une fois, je n'eus pas la force de l'ouvrir. Une réticence du même ordre m'arrêta devant le Robin Cook désormais banal, *On ne meurt qu'une fois.* Je feuilletai néanmoins *le Théâtre et son simple*, titre d'un Artaud plus abscons encore que d'ordinaire.

Était-ce superstition ? Le pressentiment que le temps me manquerait ? Ou la peur de voir au matin, par une magie symétrique, la copie redevenir l'originel? Toujours est-il que je ne fis aucune photocopie.

Vers quatre heures de l'après-midi, la tête se mit à me tourner. Depuis près de vingt-quatre heures, je n'avais rien mangé. J'ouvris le frigo pour dénicher un yaourt. Mal m'en prit. Il dégageait une odeur insupportable : la date limite de consommation du lait, du pâté et des confitures était souvent dépassée d'un an, un mois et un jour.

Je me résolus à descendre à la brasserie manger une francforts-frites, quelque peu curieux de savoir combien de saucisses la carte m'en concéderait.

Ma chemise me parut un peu serrée, mais quand je tentai de boucler mon pantalon, je n'y parvins pas. Je n'avais pas grossi -j'avais même perdu près d'un kilo, à en croire la balance -, mais mes vêtements avaient rétréci d'une taille. Ou plus exactement, se conformaient à leur nouvelle étiquette. J'enfilai donc une tenue de jogging, plus ample, quand ce furent désormais mes pieds qui se refusèrent à entrer dans des chaussures 42.

J'appelai un service de livraison à domicile. Vingt-neuf minutes plus tard, un homme vêtu de rouge me présentait une Trois-saisons tiédasse. Cette débâcle culinaire eut raison de mes dernières réticences. J'allais faire appel, résigné, à une science plus molle encore que ma pizza.

* * *

SOS-Psychiatrie se présenta sous l'apparence d'un homme petit, souriant et courtois.

— Voilà, docteur, dis-je, je crois que j'ai deux araignées au plafond.

Le docteur Lacan écarquilla les yeux (afin de respecter le secret médical, nous le baptiserons en effet ainsi). Il m'examina comme une poule qui aurait trouvé deux couteaux.

— Répétez-moi ça.

— Je vous demande si je ne deviens pas dingue. J'ai l'impression de filer deux mauvais cotons.

Le psychiatre devint blanc comme deux cachets d'aspirine, sortit un paquet de cigarettes, et se mit à fumer comme deux sapeurs. Il paraissait très préoccupé.

— Je vois, je vois, dit-il, professionnel. Parlez-moi donc de votre enfance.

— Si vous voulez.

— Votre mère, suggéra Lacan.

— C'était une brave femme, mais malheureuse comme deux pierres. Elle était tout le temps là, à pleurer comme deux madeleines. Un soir, m'a raconté mon père, quand elle avait deux polichinelles dans le tiroir...

— Vous avez un frère jumeau? demanda le psychiatre.

— Non, pourquoi ? répondis-je, intrigué.

— Rien, rien, reprit Lacan. Je vous ai interrompu, pardon.

— Ma mère se faisait deux montagnes d'un rien. Une petite nature, que c'était. Elle se noyait dans deux verres d'eau. Mon père, c'était autre chose. Tiens, c'était pas la moitié de deux cons, celui-là.

— Oui, déglutit Lacan. Parlez-moi de lui aussi.

— Oh, c'était un gars gentil, mais toujours beurré comme deux petits lus. Dès le matin, il s'en jetait deux derrière la cravate. Il n'avait jamais deux sous vaillants, et il n'en foutait pas deux rames. Et puis, il avait toujours deux pets de travers. Faut avouer qu'il avait deux grands poils dans la main.

Ma mère lui en faisait la remarque parfois, mais il était orgueilleux comme deux poux. Un jour, il a pris son courage à trois mains, et il a déniché du travail.

— Pardon ? fit Lacan, comme étonné.

— Je disais qu'il a trouvé du travail. Déniché pour trouvé. C'est une expression. Vous ne connaissez pas ?

— Si, si. Ce n'est pas cela, fit Lacan, qui, deux fois n'est pas coutume, se mit soudain à prendre des notes.

— Mais mon pauvre père, au boulot, il n'y allait que de deux fesses. Il s'y emmerdait comme deux rats morts. Alors évidemment, il s'est fait virer en trois temps quatre mouvements. Ma pauvre mère, qu'était marchande des cinq saisons, s'est mise à faire des ménages, mais c'était deux gouttes d'eau dans la mer. On n'arrivait pas à joindre les trois bouts.

— Vous me parliez de votre père, me coupa Lacan, qui donnait l'air de se soucier de ce que je lui racontais comme de l'an cinquante.

— Ah, mon père ! Quel brave à quatre poils, celui-là. Il racontait partout qu'il était écrivain, mais ses textes, vous pensez bien, ne valaient pas deux pets de lapin. Les meilleurs poèmes ne cassaient pas quatre pattes à un canard. Et quand il faisait des lectures, il y avait quoi... quatre pelés, deux tondus. Pauvre papa, il est aujourd'hui entre cinq planches et sept pieds sous terre... Déjà, à l'époque, à force de brûler la chandelle par les trois bouts, il avait déjà deux pieds dans la tombe. J'étais haut comme quatre pommes quand il a passé. Je l'adorais. Lui et moi, on était comme les six doigts de la main. Il paraît que je lui ressemble comme trois gouttes d'eau. Ça vous en bouche deux coins, hein ?

— Oui, oui, c'est possible, marmonna Lacan, conciliant. Et votre adolescence ?

— Pas grand chose à en dire. Avec les filles, j'étais toujours à courir trois lèvres à la fois.

— Vous dites ?

— Je voulais dire : trois lièvres à la fois.

— Oui, oui, opina Lacan du bonnet, lapsus intéressant, vraiment très intéressant.

— J'avais les trois pieds dans le même sabot, le cul entre trois chaises, je faisais les cent un pas comme deux lions en cage, les quatre-cent- un coups, enfin, des conneries de jeunesse, vous savez ce que c'est?

— Non, pas vraiment, fit Lacan. J'ai eu une jeunesse assez studieuse. Ma mère voulait que je sois chirurgien, mais moi, j'avais horreur du sang... Excusez-moi, je m'égare. Vous me parliez de votre jeunesse.

— Rien que de très banal, je vous le disais. Avec les filles, ça ne durait jamais bien longtemps. Enfin, vous savez ce qu'on dit : deux de perdues, onze de retrouvées.

— Oui. On peut aussi le dire comme ça.

Le psychiatre jeta un regard à sa montre.

— Ah, je suis désolé, mais notre quart d'heure est écoulé. C'est mille francs, dit le docteur Lacan.

Il ajouta, en me tendant sa carte :

— Si vous le voulez bien, j'aimerais vous revoir demain. Votre cas me semble sérieux.

— Plutôt trois fois que deux.

— Alors, à demain, alors. On s'en sert six?

— Pardon ?

— C'est une expression, Pour se serrer la main. Comme... euh, la sixième roue du carrosse, ou les onze plaies d'Égypte, vous voyez... Pour la séance de demain, j'aimerais convier quelques collègues. Votre cas les passionnera. Ça ne vous dérange pas ?

— Non, non, docteur. Je dois me mettre sur mon trente-deux?

— Pardon? Ah ! Non, ne faites pas d'efforts vestimentaires particuliers. À demain, alors.

— C'est ça, docteur, et même à trois mains, si vous le voulez bien.

* * *

11 décembre 1998, Hôpital de Sizentin.

Je vais mieux, il paraît. A l'hôpital, tout le monde est très gentil avec moi. Je suis sous surveillance constante. On enregistre le moindre de mes propos. Je crois que mon cas est quatorze intéressant. Enfin, c'est qu'ils onze tous.

Je me suis remis à lire. L'Illiade et l'Ohonzée. J'en suis au moment où les Achédeux font le siège de Quatre. Du cent un, toujours du cent un. Pourquoi tant de haine plus un ?

Le choix de Claude Gagnière

Deux lipogrammes de Françoise d'Aubigné, marquise de Maintenon3

(Billets adressés à Madame de Glapion)

Billet sans a

Je vous prie de m'informer de vos nouvelles et de recevoir ce que je veux vous dire des sentiments de mon cœur pour vous, qui vous estime infiniment. Vous voyez qu'on peut vous écrire et ne se point servir de cette lettre dont on se sert si souvent : votre esprit ne peut-il le comprendre ?

Billet sans /

Peut-on se passer d'une autre lettre dont on se sert fréquemment? On le peut sans doute et pour cela nous trouverons beaucoup de belles choses. Parlons de la lune et gardons de parler de l'astre plus éclatant et plus beau qu'elle. Parlons des fleurs plus parfumées que l'ambre et dont les couleurs charment tout le monde. Parlons des étoffes propres à parer les belles personnes et dont les autres usent de même avec un assez pauvre succès.

3 Extrait de *Y Anthologie des Lettres de femmes, du XVI^e^ siècle à nos jours,* par Henri Guyot, Librairie Delagrave, Paris, 1923.

Ian Monk

(Mum's Apple) Pie

A life's spent battling. My dreams began and ended together, imagining company, crunching pie up and framing your coffin.

So, twenty days ago, you arrived for my private Christmas party. Friendship is pleasant, although love's dithering madness. I, rather foolishly, had requested something you thought weird : a gracefully lined vibrator of reinforced aluminium. « Exactly what gentlemen need when tying teenagers up, » you proclaimed sweetly. Replying, I stated that : « Amusements can- not be strictly sorted. No, whatever fantasies instigate develops across an infinité irrational arc. Real création is rigid, yet free. Am I monster ? » Eccen- tric guests drained cocktails designed by a dead American trombonist, stuf- fing exotic foods, a set of decanters on the ancestral tables, around snug set- tees containing luxuriant old playboys. « Okay, that sounds reasonable. Evi- dently, logic never transcends truly whatever is in you. A mindset of flesh, » you japed, delighted. This implicated whenever I am inspired, then absurdly I'm a drifter. Your laugh, resembling an ethereal harp, a sprinkling of dag- gers, dislocated a wishbone's tip. Dangling above us, I'd elaborated sweet angel wings' mirroring glints, such that crimes in us reflected upon innocent godliness. Below this, showgirls and playactors, now enacting a rehearsed comedy, were seen in pleasant tableaux, a breathless cascading rippled among pinked curved flesh, compacted, and the wide open spaces Fil remember till reason's death. Frozen, they breathed in the air, twining ecsta- tic relief, lulling memories and a waking storm. « So, darling, I am fulfilled, resembling a delicious omnipotent, » I said. « These scenes seem splendid. Still, nothing should overwhelm us, » you said, rising laughingly. « Our life requires forces. I personally will never fail for us. Beyond images, love unifies us. » I did not replicate but stared distinctly between an exotic declen- sion of pure fantasies : a girl, a bi, lay circled in that round theatre's magical shadowplay, crisscross cheeks amidst handcuffed ankles and a merry troop prancing sideways. I thought hard. Midnight beckoned. A break of reflection preceding an outrageous, brilliant retum of violence, an awakening of sheer lust everywhere. Meanwhile, I burbled a reply : « You forget that wedded delight stammers, depending on which absurdity transcends and whether exubérance intervenes. Fm now the missionary lover who personates which idea prevails. » Patterns of electronic rock echoed around, music of a mad inspired push, a blue dream's lingering taste, a forgotten rush, a lyric :

l'm stupid, mindlessly imitating your dog and mysterious bones, entwine me, chained completely, you décidé which torture moans.

'Obedience, still obedience', / exclaimed, inane.
You mastermind decisions of a frenzied strain.

« l'm certain, » you declared. « A nightmare can be lovely : e.g. sli- cing phalluses off. A conception which l'm thrilled about. » Your glinting dreadlocks covered your eyes, echoes of an old shared obsession. Meanw- hile, hoards of dancers, then padlocked bears spread between the sofas, a vigorous éruption among smiling tiers of loafers in soft loungers. « Sweet- ness, I or we subsist, whatever the decision », I reasoned and pronounced. « l'm reassured that existence's so important. Remember, you can easily dictate who may uprise or what will intertwine. Desire never really dances wild, » you expatiated. Incenses' odours percolated us, a low continuum that suggested warm kisses and fantasies' throb, or an open horizon, the mirages a headiness interfolds between furrowings of a desert's windblown cara- vans. Around resplendent armchairs then the poppers evaporated in cardiac vapours, condensing above the simmering of a chowder, a sizzled frying of ducklings' fat, a heavily spiced platter, hunks of old devilled méat, bloody cutlets that dribbled a reddened dead stench, cheeses' bluish veined galle- ries' lush corruption, a hit of graveyards' fragrances. « Cadaverous scent smells familiar. I am insured, » I said, lying to myself. Now Cuban cigars exfoliated flurries of clouded colours, irisated mists. Feeling peckish, I ate bits of curried méats, tasting pickled, garlicky, marinaded mutton, gelati- nous conserves. I thought why nobody was dancing a cracked fandango cra- zily or a wild cancan. Gleaming, your eyes questioned everybody, every- thing. « I am no fool. Establish which you pick, » you proclaimed. I then firmly hiked your miniskirt, after stroking shyly its tassels. A motivation which instigated subtler fingering of an organic sensation. Dances movingly restarted in timed rhythmic imitations of our laced legs. « No hésitation, » I whispered, caressing below skirts. « I'd, we'd be virginity incamated if I requested better promptings. » Midnight chimed, then everything was firm. When a decision's taken, fancy withering inherits a sad memory of infini- ty's horizons. Reeling, then faintly limping, I was undergoing mutation's ecstasies. Sinews stiffening, madly I squeezed nothing, rationally seizing on a... I was your sweetness, masterdom, bloodless quenching, toothsome endeavour. Suddenly you, falling on pattemed matting, vanished undemeath some cavorting créatures' whirl, a variegated moody screaming dervish mob. I brushed off my trousers, I kissed everybody's crimsoned cheeks and I departed, after showering.

(To be continued.)

C'est le début d'une histoire potentiellement infinie. Le nombre de lettres dans chaque mot est déterminé par les décimales de pi (mais 0 devient 10, pour des raisons évidentes). Le texte ici présenté va jusqu'à la huit centième décimale.

Didier Nordon

Pêle-mêle

Papa gère une crêperie à Pau, non loin du Pont des Trois Piles.

Maman gère une crémerie à Meaux, non loin du Mont des Trois Mille.

Papa fournit le restaurant « Le Poulain du Palais », rue des Perles, où pousse la pente forte. Papa fournit aussi un parent, un parrain épais, rue du Parc. Point, toutefois, le restaurant que tient, rue des Carpes, le Pope Ponge, un être pur, aux drôles de pipes en ses poches. L'enseigne, pétale fatigué, pas rond, porte : « Au pot de Pau ».

Maman fournit le restaurant « Le Moulin du Malais », rue des Merles, où mousse la menthe forte. Maman fournit aussi un marrant, un marin aimé, rue du Mark. Moins, toutefois, le restaurant que tient, rue des Carmes, le Môme Monge, un être mûr aux drôles de mimes - han, c'est moche ! L'enseigne, métal fatigué, marron, morte : « Au mot de Meaux ».

Huppé, le restaurant du Pope Ponge. Il ne saurait puer.

Humez le restaurant du Môme Monge : il ne saurait muer.

Le Pope Ponge n'a nulle crainte de la dépense : poisson, taupe, léopard, pain d'épice, poule au pot, poulet, poireaux, pâté pêches (oui !), cèpes, pinces, persil. Jolies panières. Quelle carte font ces appâts ! De quoi se retaper sans pets !

Le Môme Monge n'a nulle crainte de la démence : moisson, tome, les homards, mains des Miss, moule homo, moût-lait (moi : rot!), maté, méchoui... C'est mince, merci : jolies manières! Quelle carte font ces amas : de quoi se rétamer sans mets !

Le Pope Ponge est unique, sans copie. Ni groupes, ni pension. De la belle fripe? Oui.

Le Môme Monge est unique, sans commis. Ni groom, ni mention. De la belle frime, oui.

Pâris (c'est papa) se pare en paix, tient son chapeau, passif, dans la chapelle. Port pieux. Charpenté, lippu, pâle, pas teint. Son cœur survit grâce à un pontage.

Maryse (c'est maman) se marre en mai, tient son chameau massif dans la chamelle. Mords mieux, charmante ! Hé, lime ! Hue, mâle ! Mâtin ! son cœur survit grâce à un montage.

Hop ! tout se gâte, le pari empire, patraque.

Homme, tout se gâte : le mari en mire matraque.

— « Soupé, toi ! Putain ! » stipule Pâris, pas poli.

— « Soumets-toi, mutin ! stimule Maryse. Mât molli... »

— « Pourrir, partir », dit papa, sombre. Épouvante : un serpent dans son sein ! Quelle pâleur !

— « Mourir martyre », dit maman, sombre, émouvante, un serrement dans son sein. Quel malheur !

— « Départ sans report, dit Pâris. Qu'elle perde, pouah, cette chipie ! »

— « Démarre sans remords ! dit Maryse. Quelle merde ! Moi, cette chimie... »

— « Va te faire paître ! »

— « Va te faire mettre ! »

— « Pouh, pouh, pouh... Reviendras-tu, pépé », dis-je, dépit, fils pas ri, l'air piteux, sans japper et pouvoir, à Pâris.

— « Mouh, mouh, mouh... Reviendras-tu m'aimer? » dis-je, démis, fils marri l'air miteux, sans jamais émouvoir, à Maryse.

— « Pardi ! »

— « Mardi ! »

Claudette Oriol-Boyer

Ceci n'est pas un texte pour enfants

Manuel vide l'enveloppe de Lise. Les images sibyllines, ébauches d'un puzzle, éclatées, s'éparpillent sur les épluchures couvrant très exactement une recette posée sur la table de cuisine : « .alsifis au pers.. du jardin ». Le fragment impose sa loi.

Sur les faces non colorées, en pièces, on peut lire, manuscrites, les bribes d'une lettre, message à déchiffrer.

En face, songeuse, Emma rassemble les ingrédients d'une mayonnaise.

Questions impossibles, défis opaques, disparitions incongrues...

Non, rien n'a été oublié.

Par précaution, dans l'enveloppe, silencieux, Manuel glisse un dernier regard.

Alors les mains associent, caressent les bords, tournent et retournent le jaune et les nuages. Et s'enlise la mémoire des formes que les yeux ont saisie puis laissée aux doigts - rites et palpation - éclipses de cils et de cuillères - balbutiements étirés - ellipses. Les visages et les corps se composent, infiniment nouveaux. Tandis que l'index comble un vide, une fossette crée un relief. Mais les ingrédients ne prennent pas.

Peut-être suffirait-il d'agir avec un humour neuf quand s'attardent, résolument liquides, les gouttes en vain égrenées...

Tout à coup, au terme de plusieurs minutes d'erreurs, en une demi-seconde vertigineuse, deux éléments, miraculeusement entrelacés, ne font plus qu'un.

Peut-être parce que, dans un premier temps, il essaie de ne pas en tenir compte - il élude mentalement l'homogénéité conquise - on le voit encore produire les mêmes effleurements, plein d'un intérêt méticuleux pour le vide, puis accepter soudain le nouveau monde.

En somme, le recul qu'il prend - sans le vouloir d'abord puis à la longue en provocations renouvelées - l'oblige à relire en l'espace organisé, cohérent, structuré, les découpes tout à l'heure falsifiées, porteuses de fausses pistes.

Comment ordonner le fatras restant auquel, bien qu'il s'en défende, il a déjà laissé venir des sens : agrafes d'argent, balafre bouleversante ou cicatrice cannelle, dentelle diaphane, écharpe épanouie ou foulard fragile, giroflées safranées. Si rempli que soit l'angle où s'esquisse une jeune femme, il manque encore des pièces. La main en isole quelques-unes à cause de leurs points communs : vrilles de liserons, liserés de livres enluminés, treillis sillonnés de replis. Mais, scandaleuse volute ou volupté scandée, à chaque fois l'enlacement s'esquive, insolent.

Qui donc sait les combinaisons permises? Qui insistera vraiment pour le savoir? Chaque tâtonnement, chaque plaisir, chaque élan semble avoir été décidé, calculé, programmé. Lui, au comble de l'exaspération, brandit le poing mais au lieu d'achever son geste menaçant, il se contente d'un étirement et poursuit tandis qu'elle, de sa main libre, signifie qu'elle ne désire rien moins qu'être entraînée dans ce qui ne la concerne nullement.

Il est vrai que l'image dans son ensemble prend forme. Les volumes et les résilles, sans plus d'ambiguïté, simulent un monde nocturne sous d'amples palmiers, à peine éclairés par la lune. Mais au terme des manipulations, l'emplacement de celle-ci demeure vide. Il faut l'admettre, elle manque - presque totalement *éclipsée par le creux. On peut toutefois la* réinventer grâce au croissant qui la désigne sur la droite.

Entourée des antiquailleries patinées des cuisines françaises, Emma sollicitée cherche à comprendre cette disparition. Machinalement, sans logique, elle soulève le rouleau à pâtisserie, la balance, le pot à sel... le moulin à café, la boule à thé, et enfin la boîte dans laquelle, de tous temps, elle a rangé ses gousses de vanille, ses bâtons de cannelle, ses clous de girofle, son safran, ses petites perles et son angélique, une vieille boîte à biscuits en fer blanc, rectangulaire, sur le couvercle de laquelle on voit une petite fille avide mordre dans un coin de son petit beurre, comme dans le roman d'un écrivain qu'elle connaît bien. Alors son rire s'égrène : évidemment, cette omission est un clin d'œil, comment ne l'a-t-elle pas deviné plus tôt?

Et d'expliquer à Manuel que le père de Lise, spécialiste de cet écrivain, précisément, a tout combiné comme dans le roman où il manque toujours une pièce aux puzzles ! Une manière de vivre ce qui est écrit... voilà ce que dit le geste de Lise !

Euphorie des sens retrouvés, le plaisir est d'autant plus vif qu'il est inespéré. L'erreur n'est plus défaut mais perfection.

Néanmoins avant de répondre, il reste à découvrir l'autre face, celle où, sans doute, les lettres prennent sens.

Retournements des formes dont les doigts s'emparent avant d'abandonner aux yeux les bribes non encore investies par le monde.

Au terme de quelques erreurs - car le déchiffrage ne permet pas d'éviter les réminiscences formelles - le texte est là, avec, en bas, le creux où s'est engloutie une partie de la signature.

D’elle, en effet, il ne reste plus que la lettre e, à droite. L, i, s ont disparu et avec elles, l’obligation de lire.

A deux, ils réfléchissent au meilleur moyen de fabriquer, en correspondance, un accusé de réception : Manuel décide alors d’écrire une phrase où, complice, il abusera des lettres manquantes. Au dos d’une carte postale, il inscrit : « Ma chère E, je relis ta lettre dans mon lit près de mes livres. »

Emma suggère d’envoyer à Lise, par ironie, le morceau manquant. Manuel ajoute donc : « P.S. Je t’envoie le morceau manquant ».

Peu après, il décide de transformer ce même morceau en un minipuzzle qu’il revêt de sa signature.

Emma insinue qu’il serait peut-être amusant d’ôter, là aussi, une pièce. Ils cherchent alors dans MANUEL les lettres qui, par leur absence, feront surgir un sens : finalement, juste retour des choses, ils optent pour les trois lettres N, U, L, NUL - mais aussi une partie de la LUNe qui se trouve à l’envers !

Réjouis de leurs trouvailles, ils jubilent en cachetant l’enveloppe.

Alors le père entre dans la cuisine, se penche, tend la main.

— Tiens, dit-il, complétant la lune, annulant l’espace, voilà une morceau de puzzle qui a glissé sous le banc. Il a dû te manquer.

Marc Parayre

Marie

.. .quittant d'un œil marri
Sa fortune ainsi répandue...
La Fontaine

Lecteur, le début du texte te surprendra peut-être. Il pourrait d'ailleurs permuter et te garantirait alors une fin très acceptable. Mais l'inconnu reste ce qui fixe les deux. Les faits et les personnages sont suffisamment célèbres - les journaux en ont abondamment parlé - pour qu'on ne doute pas de la vérité de cette histoire, cependant je crois que pour en comprendre le fin mot il conviendrait de faire une scrupuleuse étude de caractères, jugez plutôt :

Marie était renversée sur le tapis. Un filet de sang coulait de sa bouche entrouverte et formait sous son visage une petite flaque. En tombant, elle avait laissé échapper son livre qui gisait, ouvert, à côté d'elle.

Je ne sais plus très bien si j'ai poussé un cri ou si ce cri s'est étranglé dans ma gorge mais ce qui est sûr c'est que je me suis précipité sur elle comme un fou. C'est alors qu'elle s'est redressée en éclatant d'un grand rire :

— « Ma petite linotte, tu as marché encore une fois ! Les farces, avec toi, c'est désespérant de facilité. »

Après avoir protesté que le genre humour noir ne trouvait grâce à mes yeux qu'au cinéma, que ce type de plaisanteries ne me semblait ni très drôle ni d'un très bon goût, je laissai libre cours à ma curiosité et voulus savoir comment Marie était parvenue à un tel degré de perfection dans l'illusion.

Presque machinalement, je sortis de ma poche le bloc-notes qui m'accompagnait toujours et qui me servait à consigner quantité de menus faits de la vie quotidienne, fragments de description, détails originaux que je ne manquais pas ensuite de transposer dans mes romans. Cela m'avait

valu ces critiques élogieuses qui parlaient de « remarquable don d'observation », de « renouveau du réalisme », de « rare exactitude dans la peinture de la vie et des êtres ». Cela m'avait valu aussi ce surnom de « linotte » que Marie m'avait attribué à notre première rencontre :

Il faisait une chaleur horrible et j'avais vainement tenté de convaincre mon petit neveu qu'une grande limonade près de la piscine municipale en plein air valait largement une visite au jardin zoologique. Il n'avait retenu de mon vibrant discours que la proposition de boisson gazeuse, que rien n'interdisait au demeurant de savourer devant les fauves.

Je travaillais alors à mon roman *Les Amours Tragiques du citoyen Dupré et de la marquise de Beauséjour,* vaste fresque populaire au temps de la Révolution, et je voyais mal comment les acrobaties endiablées des jeunes singes pouvaient m'être d'un quelconque secours. Néanmoins, par habitude, j'avais sorti mon bloc et je notais...

L'un de ces animaux, plus cabotin ou plus gourmand, répétait inlassablement son numéro de charme devant les badauds qui le bombardaient de cacahuètes. Tout d'abord, il se grattait consciencieusement le crâne, visiblement accablé par un manque d'inspiration que paraissait confirmer l'air ahuri et désespéré qu'il arborait alors. Soudain, il faisait volte-face, bondissant vers l'arbuste déchiqueté qu'on avait planté là pour évoquer une hypothétique savane, étendait son bras velu et maigre pour saisir une branche basse, tournoyait autour, se jetait à droite pour en agripper une autre placée plus haut, semblait tomber sur une troisième où il s'accrochait par un pied et rebondissait enfin sur une plate-forme où se massait un bon nombre de ses congénères. Le temps d'adresser une chiquenaude à l'un d'eux, d'esquiver le geste vengeur de sa victime et le voilà qui venait saluer, invitant d'ailleurs, en donnant lui-même l'exemple, le public à applaudir. Ses yeux ronds guettaient avidement les friandises si justement gagnées, mais qu'il devait pourtant disputer âprement à certains de ses semblables peu scrupuleux.

— « Voilà de façon désordonnée peut-être, mais incontestable, l'éclatante démonstration que le travail du singe n'est pas apprécié à sa juste valeur ! »

La jeune personne qui venait ironiquement de formuler pareille sentence - qu'on pouvait difficilement, vous en conviendrez, prendre à la lettre - se tenait légèrement en retrait par rapport au groupe de curieux agglutiné devant le grillage. Mince, alerte, rieuse, insolemment élégante, cette brune aux cheveux longs attira mon regard et le retint prisonnier. Confusément je sentis qu'il ne fallait pas mariner dans ma ridicule timidité et qu'engager la conversation devenait indispensable.

Cette rencontre bouleversante rima véritablement pour moi avec le début d'une nouvelle inspiration mais aussi, comme vous le verrez par la

suite, cela devait marquer la source de mes maux futurs. J'aurais d'ailleurs dû comprendre l'avertissement que sembla m'adresser le destin à cet instant précis, puisqu'un éléphant barrit alors longuement et douloureusement.

Je ne sais plus très bien ce que j'ai bredouillé en guise d'entrée en matière mais ce qui est sûr c'est que la réponse ne se fit pas attendre et qu'elle contribua à me laisser sous le charme :

> — « Marie... et toi? Attends, attends, je vais deviner. Voyons, dans cet univers d'animaux plus ou moins exotiques tu appartiens indéniablement à la famille des porte-plumes, mais tu fais partie de cette espèce d'oiseau rare munie d'un bloc sur lequel elle consigne diverses observations qu'elle consulte ensuite... bref, on peut te classer sans trop d'hésitations dans la catégorie des... linottes. »

J'aurais pu penser que, passé maître dans l'art de peindre des coups de foudre, je me trouvais immunisé contre toute atteinte de ce genre, pourtant ce minuscule picotement dans la colonne vertébrale, cette agréable sensation de chaleur intérieure, ce ridicule tremblement des doigts, cet indécelable voile devant les yeux, cette excusable torpeur générale enfin, tout ce qui m'arrivait prouvait que la délicieuse maladie m'avait frappé et que Marie était cause de tout cela.

Pourquoi Marie accepta-t-elle assez vite de partager mon existence de plumitif, j'avoue sincèrement ne pas m'être posé la question. Sans doute parce que, selon sa propre expression, cela l'amusait de vivre entre deux lignes. De toute façon, elle ne changea quasiment rien à ses habitudes antérieures et ce fut plutôt moi qui adaptai mon style. Je vous ferai grâce, cher lecteur, de la description de tous les moments idylliques que nous connûmes, imaginez seulement le plus parfait bonheur et vous aurez une petite idée de ce que devint ma vie à cette période. A l'image de Marie, ce ne fut que mouvement, aventure, raffinement, ivresse, éblouissement.

Oh, certes mon travail s'en ressentit d'une certaine façon. Moi, naguère si minutieux, si attentif, si rigoureux, j'ébauchais maintenant des textes que je laissais inachevés. Je perdis une grande partie de mon sérieux, ainsi, par exemple, étais-je en train de lire, qu'un simple coup d'air faisant voler ma page suffisait pour que j'abandonne et que je me mette à rire sans raisons objectives. Uniquement préoccupé par les fantaisies de ma bien- aimée, je négligeais certes un peu l'aspect littéraire de mon œuvre, mais en revanche j'introduisais dans mes écrits quantité de détails que jamais auparavant je n'aurais osé évoquer. Marie se plaignait-elle d'un léger mal de dents qu'aussitôt je me mettais en quatre, dévalisais les pharmacies, à la recherche des calmants les plus appropriés, mais dans la foulée, un de mes personnages se prenait à souffrir d'une carie pendant quatre pages, ce qui, vous en serez d'accord, s'éloigne plutôt de la littérature.

Je ne voudrais cependant pas laisser penser que Marie était une écervelée inculte, du genre de celles pour qui les grands auteurs représentent seulement des noms dans une bibliothèque. Évidemment les apparences pouvaient tromper ; bien sûr, dans sa profession, on prisait beaucoup plus la beauté que l'intelligence et... mais je crois que j'ai oublié de vous dire où elle travaillait.

Elle était devenue en quelque sorte l'égérie d'un grand couturier parisien, dont par discrétion je tairai le nom, puisque celui-ci créait ses modèles directement sur Marie. Comment d'ailleurs aurais-je pu lui en tenir rigueur, alors que, dans une grande mesure, je faisais de même.

Marie utilisait volontiers les moments de détente que lui laissait son travail pour lire ou relire des livres, notamment celui qu'elle appelait son bouquin fétiche : *Madame Bovary.* Ce dernier qui avait connu force séances d'essayage, traîné dans d'innombrables studios, voyagé un peu partout dans le monde, se trouvait dans un état de délabrement pitoyable : la couture avait depuis longtemps cédé et ne retenait plus les feuilles qu'il fallait régulièrement reclasser, quant à la couverture, déchirée, elle ne permettait plus de lire du titre que les extrémités. Néanmoins, Marie refusait obstinément qu'on lui offrît un nouvel exemplaire et, parodiant Flaubert, justifiait son peu banal attachement par un : « ce Madame Bovary c'est moi ».

Je dois dire qu'elle entretenait avec ses lectures un rapport très personnel, très passionnel même. Je me souviens en particulier de la véritable fièvre qui sembla s'être emparé d'elle lorsqu'à l'entrée de l'automne elle décida brusquement qu'il lui fallait lire tout Jarry. Je ne sais plus très bien comment cette idée lui était venue, mais ce qui est sûr c'est que cette subite boulimie pour le père d'Ubu parut correspondre à une nécessité, une sorte d'étape obligatoire dans sa vie.

Puisque nous parlons d'étape, je ne passerai pas sous silence l'une des plus importantes de notre vie commune : notre union légitime à la mairie du cinquième. Ayant répondu oui à la traditionnelle phrase « voulez-vous prendre pour épouse... », je devins, comme vous auriez pu vous en douter, le mari de Marie.

Notre luxueux voyage de noce dura près de cinq semaines et correspondit grosso modo à un vaste tour sélectif des rivages méditerranéens. L'itinéraire choisi suivait exactement l'ordre établi par Marie : Maroc, Algérie, Roumanie, Italie, Espagne.

A l'occasion d'un rangement je remis par hasard la main sur le manuscrit de l'épopée romanesque du citoyen Dupré que j'accusais les déménageurs de m'avoir semé. Du coup je me replongeai avec frénésie en 1789 et je relus, non sans une certaine satisfaction, quelques pages de description amoureuse particulièrement bien senties. J'invitai Marie à partager mon plaisir et à m'indiquer au passage si d'éventuelles retouches pouvaient

être envisagées. Sa réponse, je l'avoue, me surprit quelque peu : puisque mon roman sacrifiait somme toute, à quelques variantes près, à l'étemel thème « sexe, drogue et rock-en-roll », un titre du genre « Sieste, grog et carmagnole » devrait assez bien lui convenir, à moins qu'on ne préfère celui plus direct de « La marquise sans-culotte ». Sur le moment, je restai, je l'avoue, un rien abasourdi par les critiques de Marie ne sachant trop si elle parlait sérieusement ou non, mais je compris vite qu'elle cherchait vraisemblablement à me taquiner et que si je l'écoutais mon écriture s'orienterait vers un pari.

C'est d'ailleurs à l'occasion de la sortie d'un de mes livres, un recueil de nouvelles qui ne rencontra pas le succès espéré auprès du public, que je m'aperçus que Marie, dans une certaine mesure, éclipsait un peu mon génie. Un critique malavisé n'avait-il pas écrit, parodiant grossièrement une de mes phrases :...« et lorsque Marie sèche, qu'en est-il de ma richesse ? » Nos relations, inconsciemment sans doute, mais irrésistiblement, s'en trouvèrent altérées.

Je me rendais compte que je supportais de plus en plus mal ses infidélités, réelles ou supposées, et que dès qu'un homme s'intéressait à elle d'un peu trop près, j'en concevais une jalousie hargneuse. Ce fut le cas, par exemple, avec ce bellâtre rencontré au hasard d'un cocktail. Je ne sais plus très bien qui nous avait présentés mais ce qui est sûr c'est que cet individu, au teint mat et à la voix travaillée, se faisait passer dans le monde de la haute couture pour le représentant du renouveau de la mode hindoue. Il disait s'appeler Eïram et ce nom exotique que, pour ma part, je trouvais totalement dénué d'intérêt, produisit un effet inexplicable sur Marie qui en parut toute retournée. Avec force gestes inspirés, il dessinait des volutes autour de ma femme et à défaut de talent de modéliste, montrait des dispositions pour le cabotinage. Il se proposait de créer pour elle un sari unique, exceptionnel, qui j'imagine allait faire du bruit dans le Landerneau des tailleurs d'étoffe. Je ne saisissais pas quelle raison obscure poussait Marie à prêter attention aux propos insignifiants de cet homme, mais les voir si bien ensemble fut certainement la cause de mon ivresse ce soir-là.

Lorsque l'importun nous proposa de nous raccompagner, ma riposte fut immédiate, je lui répondis vertement par cinq lettres et je me souviens très bien que mon intention première avait été de le gifler. « Laisse-le, il est complètement saoul, viens ! » C'est ce qu'avait dit Marie avant de partir avec ce type.

J'avais certes l'esprit embrumé par l'alcool, mais je voyais désormais Marie telle qu'elle était, une midinette allumeuse, rouée, irrémédiablement égoïste. Loin de m'être d'un quelconque secours, Marie m'enfonçait, Marie m'humiliait. Si dans les premiers temps elle avait représenté pour moi la muse dont rêve tout écrivain, au point que je lui devais la plupart des idées originales de mes romans, j'avais peu à peu senti les mots se raréfier jusqu'à

voir mon imagination tarie.

J'ai attendu Marie toute la nuit et j'ai continué à boire. J'ai pensé à tous les écrivains qui s'étaient tiré une balle dans la tête et je suis allé chercher le revolver sur la dernière étagère de la penderie...

Je crois que si elle n'avait pas dit « fous-moi la paix, tu me dégoûtes ! » je n'aurais pas pressé sur la détente. Et puis il y avait ces vers qui me rongeaient le cerveau de leur musique infernale :

Souvent femme varie
Bien fol est qui s'y fie...

Je ne sais plus très bien combien de temps je suis resté hébété, avec cette sensation très nette de toucher le fond mais ce qui est sûr c'est que je demeurai fasciné par ce tableau lamentable dont j'étais l'auteur :

Marie était renversée sur le tapis. Un filet de sang coulait de sa bouche entrouverte et formait sous son visage une petite flaque. En tombant, elle avait laissé échapper son livre qui gisait, fermé, à côté d'elle.

Chantal Robillard

romance en mer sereine

écume nacrée en mer sereine, mer miroir, cosmos noir comme raisin, avec mimosa semé en ses recoins, vénus, oisive, examine un vaisseau.

or, sur ce navire, corso minor, un corsaire renommé, convoie en corse encens, vins, cuirs, ivoires, soieries, ramenés en caravane ce mois-ci via césarée. un écumeur armé en commerce avec un émir maure : as en mer avec as en oasis, ce marin aime courir mers ou océans, avec son associé écossais, son mousse, méric mac invem, un ancien serrurier, mais corso rêve sans cesse à son amoureuse, cerise, une âme sans nuances...

en mer même, corso minor a vu, aux aurores, un roc à camaïeu ocre, marron, crème, où muse une sirène à crinière rousse, vaisseau arrisé, amarré, sirène a rosi, a souri aux marins, s'enamoure corso à sa vue. méric, en écossais avisé a cru voir une sorcière, mais corso a une vue acérée, sans arme (même suisse en inox), corso arrive, *amoroso*, sur ce roc nu, raviné, une sirène, voici au moins un rêve à savourer, ô coureur en émoi !

avec révérence, corso se nomme, en sens inverse, sirène annonce comme nom « océane ». son sourire à nuances rose camée s'avère, vrai, sans concurrence sur mer ! son minois rieur a ravi ce corsaire si réservé.

— viens ici, murmure océane, viens avec moi, viens à moi, mon amour. — ma reine, ma mie, mon cœur, sussurre corso enivré, me voici !

— non, corso, non ! se récrie son associé, reviens, revenons vers nos amours ! une sorcière rusée se mue ici en sirène maniérée ! erreur, insensé ! mais reviens au navire, ramons vers nos amies, mourir ici? non, non!... misère, mais on nous aime, en corse !...

méric sème ces causeries en vain, corso minor, crâneur, crie un « non » convaincu, un « au revoir » assuré, sans concession, corso vise à suivre sa sirène en mer, à saisir un amour nouveau-né.

néanmoins, vive, sans annonce aucune, océane marmonne un « sésame » insonore, une cassure s'exerce sur ce roc marmoréen, vrraoum, un séisme secoue ce coin... wwammm, un rai s'ouvre... crrac, un ravin se creuse !...
corso ne saisira rien, secoué, ravi, sucé vers sa souricière, ce roc sera son suaire,
rien ne se verra... en remous énormes, une marée sinueuse arase

ces rives, corso ne survivra à son erreur : sirène sans merci, *ciao,* corso *amoroso* !

méric, son mousse, marri, n'a su sauver corso, a crié son nom en vain, ressassé son insuccès, scène à saveur ensaumurée : ni corso, ni sirène en vue. un crime, ici ? *ma no.* environs unis, mer écrémée, mer écrin, sans aucune risée.

arrière-saison amère, cieux mornes, noircis, averses, semaines sans verve, cœur serré, méric mac invem ramène son navire aux rives corses, arrivée : manœuvres.

voici en sa maison cerise, en sarrau carmin à revers ivoirins, à crevés cassis cousus main, en cuisine, cerise a mis à cuire un veau en morceaux, a secoué sur son évier une romaine avec son écumoire, cerise va vers sa cave ramasser un seau à oursins, mais ici cerise a ouï une corne marine, a couru vers son corso, a cru à sa venue, nenni ! méric arrive sans son ami. saisie, mine soucieuse, cerise s'écrie, voix cassée :

— corso, mon cousin, mon aimé, où mon corsaire à moi a mis son ancre, amené ses ris, mené son navire?

méric mac invem, ému, murmure son mourir, crève-cœur, ainsi, onc cerise ne reverra son amour?... cerise se récrie, incrimine ces courses vaines en mer, sermonne ce mauvais associé, insoumise, carrée, au souvenir cerise rue.

— non, non, mon amour, reviens ! ou mourir au même roc m'arrivera aussi !... méric, emmène-moi vers mon corsaire : avec mes mercenaires, ce sera un succès assuré !

méric n'a encore avoué à cerise ceci : une sirène rousse, ou une sorcière noire, - version méricéenne -, a ravi un corso enamouré... méric ose ici. cerise encaisse sans un cri, écœurée, cerise a saisi ces visées océaniennes, vaincre océane sera son envie.

encens, vins, soieries ramenés vers sa maison en camions, nous verrons une amoureuse courir en mer vers son ami, avec son mousse, ses mercenaires corses, veuve non encore mariée, cerise se sera mise en amazone noire, en viscose moirée.

cerise, courroucée, nerveuse, invaincue, acrimonieuse...

sans accroc sera sa course : un mois sur une mer vernissée.

marée crémeuse en soirée, air ionisé, aire au crime en vue... manœuvres en anse, un cri : aux amures, aux amarres, aux ancres ! on se réarme, on rame en canoë, aux avirons, on arrive en masse, on amène un canon, au cas où. sur nos marinières écrues à raies noires, sur nos corsaires marrons on a mis nos armures à visières cuivrées, nos cuirasses acérées, sacrés mercenaires !

un souci : si on ramasse corso, sera-ce une momie ou une écorce à ranimer?... cerise a son cœur noué, ses iris en crue : son aimé, son marié à venir, où recouvrer son corso ? emmuré en ce roc ou amuï en eau ?

mais sur ce roc sienne, craie, crème, suie, on ne verra aucune âme

vive, ni corso ni sa sirène... une semaine, un mois, sans rien... avis unanime sur son vaisseau : nous revenons ! cerise renonce, amère.

voici venir céans une cérémonie sacrée, arômes variés (encens, arnica, cinnamome, armoise), narcisses, crocus, semés en rive, vins résinés consacrés, messe.

corso, écumeur renommé, sera en nos mémoires conservé, sa vision ranimée, car méric, mousse-écrivain, va écrire une œuvre, roman ou essai, en son souvenir.

son vaisseau va revenir en corse, avec ses corsaires moroses, sans ramener corso.

sous ces eaux mauves à écume acier, voisine en sa caverne, une sirène va sourire, en sécure. corso a servi son amour, corso asservi à sa souveraine. sa noire ennemie, son ancienne consœur, n'a eu aucun succès, son vaisseau s'en va, vire en arrière.

corso minor caresse sa sirène, se mire en sa couronne, ome ses seins en coraux, océane s'amuse, ivre-amoureuse. Sa voix si suave serine un air aux mérous, aux marsouins, aux murènes, à son sauveur corso, aussi, oui, car même une sirène, sans amour, sans semence, ne saura concevoir un nourrisson...

rosée, arc en cieux. univers à cimaise, où, ancrée, vénus a souri à mars avec reconnaissance, écume écrue en mer sereine, cormorans rieurs sur une immense mare, mousseuse comme sari en armoisin verveine.

un an a semé ses moissons, semaines, saisons... six ans, six naissances ! mais amour rime aussi avec ennui, corvée, un corsaire ne savoure une caverne sous-marine circa une ère, ne s'enracine à vie. un vrai coureur aime vivre, virer, croiser sur mer, non sous mer.

or, un soir cerise arrive en rêve à corso, ressaisie, rusée, envieuse, cerise envoie semaine sur semaine rêve sur rêve au corsaire : rixes avec marins nîmois ou sénans, amours crues, virées osées, commerce en vins, en or, vie casse-cou... avec sa sirène, corso a ses aises, une vie sucrée, mais non ses anciens succès en mer ! corso s'ennuie, s'enivre, muse sans envie, ne s'amuse, erre sans cesse aux environs, corso rêvasse : ô, se sauver, revoir cerise, sa cerise, son ancien amour... s'émouvoir sur ses six siréneaux, nés sous ce roc, ceci ne rassasie mie un ancien écumeur.

enivré, corso s'avère sec, mauvais, sévère avec océane. corso ressasse ses sarcasmes, mois sur mois ; sans cesse minor cire ses mocassins usés, récure ses ouïes, se cuisine sans envie une raie ou un mérou, voire une rascasse, en sauce meunière ou avec un roux... corso rumine, macère, crie en soi-même : « incarcéré ici, moi ?, ô, me casser, survivre, *mamma mia*, revenir à mes rives corses !...» oui, mais, sa sirène, ses siréneaux ? aïe, aie, aie, misère !

un soir, en mai, corso, noiseux, en sueur, en courroux, rosse sa sirène, océane, amère, sciée, mesure ces menaces, mais sans en concevoir source ceriséenne (océane, naïve, n'a aucun sixième sens), sevré, aux aurores,

corso s'excuse, révère sa mie à nouveau : mère rassurée, mer caresse, eaux irisées en camaïeux mousse, cresson, mai, véronèse. univers rasséréné.

mais, aux vacances, corso recommence à s'aviner. une soirée arrosée s'annonce, océane, anxieuse, a vu son mari canne en main, air mauvais, océane a saisi son verre, minor se marre, sacre, menace, secoue sa sirène, assène sa canne, à cran, sévices sur une sirène inanimée ! océane, écrasée, sans connaissance, va mourir sous une crosse assénée à nouveau, encore, encore, nu comme un vermisseau, museau cramoisi, un nourrisson crie, reins cassés sur un carreau, un siréneau va s'évanouir, un se sauver en un recoin, un s'en va vomir; une mini-sirène se rue sur sa mère, mais, rouée aussi, son sein rosé vire au cassis, son aîné, crésus, s'escrime avec un arc en osier versus corso, vain accessoire ! vacarme, curée : corso, courroucé, ivre, assomme, massacre, éviscère! corso assassine ses six successeurs, mais aussi son amour suave, sa si rousse sirène.

corso s'ensauve, évacue sa caverne en coraux : évasion ! sous ce roc, une sirène a vécu, a cru asservir un corsaire, en a crevé avec ses siréneaux, menues innocences ravies.

marée vaseuse, nauséeuse, carcasses sans vie en errance sur ces eaux encarminées, à écume minium, cruorée. mars, rancunier, a vaincu vénus.

en rive corse, assise à son mac, cerise a vu ceci sur son écran, en a souri. « corso va me revenir ! mer amie, ramène-moi mon mari ! rame, mon corso, reviens à moi, sois mon mari marin, sois encore mien, aimons-nous encore ! »

nenni ! corso n'en a cure, ravisé, une occasion : ce corsaire a vu errer un ancien canoë au service sur son vaisseau, oui, cerise, corso a ramé, mais vers ces mers à ressacs, ces océans à cieux iroise, ces anses crasseuses à ressources en or, en amours, en vins, ironie : voici son rêve, envoi ceriséen, mis en œuvre, ce coureur sera à nouveau un viveur, un noceur...

cerise écume : non, sans rire, ce vicieux a réussi à se revirer ? ce corse a osé évacuer ses mièvres amours surannées, si exécrées, à occire ses six mômes, en vain ? non, non, ceci ne sera, cerise sévira ! vexée, cerise énonce ses vœux avec aversion, vrai, corso s'enivre en écosse? *via, via,* sur mon âme corse, mon ami ness, énorme varan écossais, s'en ira coincer ce Casanova, s'en saisira, renversera corso en un ravin aux ronciers venimeux, un rosier acéré écorcera ses cuisses, ses reins, ses aines, - coussin en émeri, sévère sera sa cuisson.

mieux encore : cerise, accourue vers son corso, innocence au minois, rassurera son ami, mais assaisonnera ses vins en arsenic, versera en ses veines un curare sournois, sorcière, va ! cerise ravira à nouveau son coureur, mais minor, vanné, vaincu, ne saura avoir aises à aimer, corso se consumera en un mois, ô, mourir en remous...

rêve ceriséen. corso aura encore vu ceci : son ancienne amoureuse s'unir à son ex-mousse, car méric sera revenu vers eux. cerise crânera, avouera à corso sa noirceur, sa rancune, némésis ! cerise se mariera avec son

niaiseux, en une noce aux sons cornemuseux. ouin, ouin, ouin-ouin-ouin... une mariée véreuse en crème, un marié en vareuse écossaise aux nuances mac invemoises (carreaux anis-ocre-noir). corso mourra sans coma, souvenirs océaniens ravivés en sa conscience, en sa mémoire, morsure au cœur, sa croix : n'avoir su mener sa vie, où voir sa veine, en somme.

mer en ire, mer en rumeur, mer en murmure, mer rimeuse, en vers à césures, ressacs à scansions, en mesure... assonances, résonances, sons serinés en mineur : si mi ré si, si mi ré si, si mi mi mi... unisson, mer airain, mer mica, mer mercure, cireuse, cieux sureau, mûre, muscari à nuées saumon ou rosées, sous vénus encrée, mars rocoué.

un an encore sera sassé. cerise aura, avec ce vieux méric, un nouveau-né énorme, cornu, assassin, aussi, car cerise mourra à sa naissance, avec cris maximaux, mac invem, secoué, un nourrisson à nourrir en mains, se remariera au soir même avec une nièce à ness, miss rose mac ross, - une nourrice morne, à saveur âcre.

marasme, amer, soucieux, névrosé, méric, écrivain sans succès, associé ruiné, ami circonvenu, s'en ira mourir un soir, se noiera en ces eaux moi- sies. ciao, marin ! une âme vaurienne en moins.

cric, crac, croc ! mmm, mmm, mmiam, miam ! m'ame rose, sa veuve morose, consommera, *vivace*, avec assurance, son coriace morveux : cm, mais émincé, mariné au romarin, avec mousserons servis sans sauce, suivra à son menu une crème renversée aux cerises, avec un vin corsé, en souvenir!

savoureux, ce rêve ceriséen, non ?

(à un ouvroir renommé)

Éric Sadin

7^2
(présentation)4

/ 7^2 est la marque d'une procédure qui articule un nombre déterminé de paramètres spécifiques & hétérogènes /
> tu auras développé la structure architecturale selon 7 SÉRIES DISTINCTES > chacune composée de 7 TEXTES > exposant un RÉSEAU de 49 MODULES > (+ quelques HORS-SÉRIES) >
; on inscrirait l'ensemble des séries sous le régime d'un RÉCIT PARTAGÉ ;
(il les localisait sur la 7' avenue) (les événements) (à hauteur de la 49' rue) (Cindy) (la pute) (assise au Houlihan's Bar) (7th av/49th st) (le détective privé) (Bruce) (il la rejoignait) (Cindy comptait lui commanditer 1 enquête relative o' crime crapuleux de sa copine) (Pamela) (pute également) (sans doute commis par *Snopp Doggy Dogg)* **(le mac) (car il se confirmait qu'il était le responsable de 7 affreuse opération)**
— à l'intérieur de la durée fugace avant leur rencontre - pas même une minute - décisive à plus d'un titre — nous - nombreux piétons éprouverons durant notre brève traversée - de la 7' avenue - quantité d'événements - TOUS DISTRIBUÉS SPÉCIFIQUEMENT — par série - selon leur catégorie de référents —
#vous eûtes homogénéisé chacune des séries par *#1* **1 CODE IDENTIFIANT CARACTÉRISTIQUE** *#2* **1 DISPOSITION TYPOGRAPHIQUE IDENTIQUE** *#3* **1 POLICE DE CARACTÈRE COMMUNE** *#4* **1 TAILLE DES CORPS ÉGALE**
: de surcroît nous distribuâmes pour chaque série 1 REGISTRE RÉFÉRENTIEL PROPRE : nature *D***'multiples sonS : pluralités vestimentaires : suppositions** 2 **Bruce + son désir vite confirmé** *4 'the wonderfull cindY' :* **variations ininterrompues D'lumières & D'couleurS : complexité D'figures imprimées** *d* **sol o' croisement** 2 **la 7' avenue/49' ruE : angoisses** 2 **Cindy (assise o' Houlihan's Bar & rendant fou d'excitation le + juvénile** *D'***barmeN) : travelling focus dessus les surfaces D' vitrineS :**
— Comment composeriez-vous l'UNITÉ D'I MODULE pris dans sa série?
— Opéreriez-VOUS la SÉLECTION EXCLUSIVE D'I SEUL PRONOM PERSONNEL?

---

4 Ce texte est la présentation d'un ouvrage en cours, intitulé 7^2, dont un extrait vient de paraître dans le numéro 18 de la revue *Java.* **Cette présentation observe elle-même la procédure qu'elle énonce.**

— **Lui imprimeriez-vous 1 TEMPS DISTINCT ?**
— **Ne garderiez-vous qu'l MODALITÉ DE PONCTUATION SPÉCIFIQUE?**
— **Joueriez-vous avec 1 HAUTEUR DE DURÉE DIFFÉRENCIÉE?**

& ils affirmèrent que quelques hors-séries contredirent les structures circulatoires o' profit de LIGNES DE FUITES DIVERGENTES & IMPRÉVUES

{les réglages imprimés à l'ensemble du DISPOSITIF auraient encouragé des opérations constructives selon une triple exigence {d'exploration de la spécificité de chacun des paramètres convoqués {d'exposition de leur valeur différentielle {de production d'effets relationnels capables d'inscrire encore autrement la puissance autonome de chacune des intensités en jeu}

:// que la notion de dispositif sous le régime de TERMINAUX autonomes :// mis en RÉSEAUX constituât un démenti structurel & ludique à l'identité repliée du *style :ll* au profit de connexions infinies entre pulsations individuelles **://** toujours soumises à des procédures de *morphing* **://**

@ j'eus construit le *network* 2 façon à nouer la relation la + intense o' *télélrecep- teur*™ grâce o' repères indiciels que je lui aurai transmis autorisant des opérations 2 reconstructions perceptives & 2 réappropriation lucides + actives

/ ayons présenté ici quelques modules d'une même série / certains de séries distinctes / + 1 hors-série /

> here's la situation du *site* à la date de janvier 1999 >

=7o'carré=parution=autumn-nineteen-ninety-ninev[i]automne-quatre-vingt-dix-neuf

#now please follow these connections and enjoy your surfinGames™ :// *

Stéphane Susana

Nier est effet serein

Et l'axe - être bilatéral - ce décor taré, maniéré, se trace, se rue, me damne et se révèle rumeur apparue pâle.

Moi dilué, servi en gnole. Rire carié. Boue, vase versée, fatras né ici gamme. Dialecte sec.

Ne rêver rien, n'oser!

Et ni tas réunis, ni sens : Tome-dégât, nom écrit abyssal, gel en nos inutiles actes. *N'espace l'art!*

Nom étiolé, nu. Sa césure... Mots à réfuter.

Vie, tu perdras ! Ah ? Et se relever ému. Abêti désir ! Ce jeune va, salue, sert. Et, âgé, décède. Car gare, factice recel, sinueuses traces, élan à s'user!

Vive ride. Sel figé. Ni art, ni faste, et repérage serré.

Lis!

> Et, né de tes ellipses, lu verso en arc reflété, le tracé trompa.
> Cap mort !
> Écartelé tel fer, crâne, os révulsés, pillés et édentés, il erre, s'égare.
> *Perte!*... Et sa fin traîne.

Gifle.

Se dire : Vivre, Susana ! Le sec art se sue ! Unis-le, ce récit ! Ça fera grâce de ce dégât : être seul. A sa venue, j'écris : « édite ! ». Baume révélé, resté hasard, réputé ivre, tu feras tome rusé.

Cas : une loi te montra le cap. Sens, et ça se lit uni.

Sonne le glas... S'y bâtir ce montage de mots, ne s'insinuer ! Sa tinte résonne.

Irrévérences ! Et cela, idem, magiciens, art à fées, rêves.

Aveu : obéir à ce rire long, né ivre, seul idiome. La peur apparue, mur élevé, resté en ma demeure, s'écarte - serein, amer, atroce !

Déclare : « Ta liberté exalte ! »

Michel Voiturier

Ursule et le géomaître

Ursule? Ursule pense. Ursule est assise. Ursule regarde le vide. Ursule murmure des mots creux. Ursule, seule, vit pleinement l'absence. Ursule sent autour et alentour sa solitude.

Ursule voit défiler en elle ses vibrances futures. Ursule sait-elle que le vide ne dure guère? Ursule a sa mémoire pour explorer ses souvenirs d'amour. Ursule, entre passé et avenir, oscille très doucement de la tête.

Ursule reprend le sentier du chaufour où une main serra la sienne.

Ursule sourit tandis que, sous sa chemise de nylon, ses seins frémissent, irradiés. Ursule espère une paume sur sa peau pour mieux darder sa soif de vivre. Ursule a seulement la sienne, hélas ! qui ne lui ramène pas la tant désirée présence. Ursule au contraire perçoit sa maladresse et que le soi, jamais, ne peut remplacer l'autre.

Ursule le sait désormais : sans l'autre, elle est devenue incomplète, creusée de toutes parts d'espérance.

Ursule, la timorée, l'insaisissable fugitive des rêves inassouvis, elle, oui, le typhon tranquille aux blessures mal cautérisées. Ursule recentre en son regard le sourire de l'aimé, tel qu'il apparaissait au détour d'une façade. Ursule, à son tour, ourle ses lèvres d'un semblable sourire car elle s'imagine le clone de l'absent. Ursule et lui - à qui les vit naguère métamorphosés par leur fusion - avaient semblé déjà plus frère et sœurs qu'amants.

Ursule recrée tel furtif rendez-vous pris à un carrefour de sorbiers loin des regards d'envieux incapables de comprendre un amour géant. Ursule réinvente la sente où des pépiements d'oiseaux rythmèrent la saveur de baisers pris, donnés et repris, hors temps, à pleine bouche. Ursule, à mi- rêve, se redit les confidences reçues qui le livraient à elle aussi vulnérable qu'un agonisant en quête d'une impensable résurrection.

Ursule est, maintenant, entre les bras de celui qu'elle a réinventé, à qui elle doit la révélation de sa femellité si longtemps interdite, voilée. Ursule a-t-elle encore pouvoir de trier fantasmes et réalité, alors que son existence, fêlée, se heurte aux espoirs écorchés de jadis, trop, trop vite enfouis ?

Ursule désire ne plus supporter le vide des départs prévisibles que,

par des tours de sorcellerie, elle voudrait faire de force disparaître pour toujours en un tournemain. Ursule, grâce aux études sabbatiques, a plus d'un truc dans son cabas : elle consulte l'annuaire des sorts jetés en vue de donner l'avenir aux amours.

Ursule sait bien qu'on ne tient pas l'éternité dans un regard même si la profondeur de sa confiance engendre des rites de communion quasi totale et permanente. Ursule, n'ayant point été mauvaise élève en tout, a retenu que le mystère des êtres a besoin de magie afin de conserver son attirance malgré le poids du quotidien.

Ursule déchiffre donc, dans l'annuaire, à la rubrique des envoûtements cordiaux, le nom du spécialiste susceptible d'effacer les distances entre son amour et son corps : Géomaître, arpenteur d'âmes. Ursule, alors, téméraire en son habitude, revêt sa tunique glycine, et, les pommettes colorées par la chaleur qui la meut, enfourche son vélo vers l'adresse floue du sourcier de l'idylle. Ursule n'est point sûre de trouver son sauveur à l'instant du présent puisque (on le prétend) il est visible seulement lorsque sa lumière intérieure irrigue, par palpitations douces, ses doubles sens.

Ursule possède heureusement au plus haut point la certitude de ses désirs, c'est pourquoi elle prête une attention nulle aux inquiétudes qui risqueraient de l'assaillir si une action ne remplaçait pas réflexion. Ursule pédale, refrain à la bouche, pétillement dans les yeux, sueur aux aisselles, grincement à la chaîne, attentive à la rose des vents qui, sur son guidon, désigne par un parfum la direction à suivre.

Ursule parvient enfin face à une demeure mauve - ouf! - dont la poterne a la consistance d'un nuage et au flanc de laquelle une bulle de cristal semble jouer le rôle de sonnette pour visiteurs impromptus. Ursule pose sa bécane, puis la main gauche sur la sphère, et ferme la jalousie de ses paupières, attendant que le temps prenne possession de ses souhaits, confiante en ce fluide qui émane de sa passion partagée.

Ursule n'a rien vu, ni senti et cependant la voici, plus qu'à demi lucide étendue sur un sofa d'algues, heureuse, bercée, le regard perdu dans celui de l'aimé désiré, quoique plus virtuel que présent. Ursule ne perçoit guère de doute car dans ses veines elle sent couler une chaleur aussi vive que lorsque ses lèvres se posent sur la bouche aux émouvants aveux vers quoi l'a attirée son besoin d'être neuve.

Ursule fait silence puisque dorénavant elle s'en remet au pouvoir de l'elfe mirifique dont les dons si multiples orchestreront pour son couple un espace et un temps confondus, tellement précieuse bulle de vie hors des autres : le Géomaître.

Géomaître, engourdi dans le tiède des formules qu'il prépare en vue de répondre aux clients abonnés par correspondance ne comprend pas immédiatement le titillement luminescent de la boule-sonnerie mais il pressent néanmoins avec netteté la présence de sa visiteuse.

Géomaître sonde, par l'œil, le cœur, l'esprit, celle qui, délivrée de la pesanteur et de ses inquiétudes, flotte légère au sein de son antre ouaté, laiteux comme du yaourt à la crème fraîche et sirop de groseilles. Géomaître, dès cet abord, a compris qu'il s'agissait d'un problème de distance et que, grâce à la myriade de diplômes qu'il collectionna jadis avec brio, il résoudra ce rébus géométrique avec une facilité mirobolante.

Géomaître dit alors d'une voix de saxophone : « Avant tout dormez et rêvez! laissez l'image de vos tourments s'imprimer sur l'écran bleu des feuilles de mes palmiers anglais afin que mon diagnostic soit sollicité. »

Géomaître regarda donc en lui, en ses souvenirs, en son jardin intérieur et vit, séquence après séquence, le vertige d'Ursule dessiner son territoire depuis son premier chagrin jusqu'à ce vide qui présentement la tourmente. Géomaître arpenta cet inventaire de temps et de lieux avec l'acuité sereine de l'expert, assermenté aux filtres et aux grimoires, chargé de régler ce que le destin ne parvient parfois à assumer seul. Géomaître observa une silhouette perchée sur une butte (assurément celle d'Ursule) fixant une ombre sur le sable (assurément celle d'un très jeune homme) en train de s'éloigner vers un invisible horizon.

Géomaître comprit, à voir les deux êtres irrésistiblement écartés par une lézarde du temps, qu'il lui fallait agir vite, vite, sous peine d'assister à une double métamorphose en roses de granit. Géomaître, en effet, connaissait la légende de ce pays de collines selon laquelle un premier amour contrarié abolit à tout jamais le moindre sentiment chez ceux dont le cœur devenait ornement funéraire. Géomaître, d'une caresse d'air, stoppa la vision, avant que l'image étirée ne se déchirât, provoquant l'irréparable : il avait besoin de plusieurs fragments temporels pour éviter le pire.

Géomaître sonda son encyclopédique cerveau, passant en revue solutions et slogans, équations et cabalistiques métaphores, mitonna ses mots les mieux transparents, ceux qui expriment, au-delà de leurs sons, le réel. Géomaître traça le long de l'imperceptible périmètre de l'imagination d'Ursule un signe dansant, semblable à ces caresses de tramontane qu'inventent les créateurs croyant en eux-mêmes. Géomaître psalmodia, lèvres closes l'incantation suprême, reprise à un iota près d'un in-folio inspiré à un certain Kodak, sublime potentat licencié ès pétrification de temps écoulé. Géomaître se concentrait car il n'était nullement évident que l'acte désespéré qu'il avait l'intention de tenter réussirait à perturber le cheminement des secondes.

Géomaître, il est vrai, hésitait puisque, jusqu'à présent, il n'avait dû avoir recours à ce grand flash gommeur de distances, renoueur de liens distendus. Géomaître, cependant, se savait suffisamment surdoué pour déjouer les collets posés par le rationnel, le géométrisme cartésien, le raisonnement rigide des incrédules insensibles aux surprises. Géomaître fixa Ursule dans le rose de ses paupières closes et ferma ses propres yeux afin de capter le si fluide duo des silhouettes.

Géomaître, le voici prêt à casser, pour cette fille et ce garçon, le fil du temps sans perturber le monde extérieur à eux. Géomaître, une ultime fois, refit en sa mémoire l'inventaire des actes à mettre en œuvre sans possibilité de retour en arrière. Géomaître prit inspiration dans l'air embaumé d'encens qui tapissait les horizons de son antre attiédi par des mélopées estivales.

Géomaître laisse imploser en lui toute l'énergie qu'il avait accumulée depuis l'arrivée d'Ursule, l'amoureuse inquiète. Géomaître sent l'éclair zigzaguer à travers la pièce et les dunes des souvenirs évoqués par le rêve ursulien. Géomaître sent entre ses doigts la dureté moite et poisseuse d'un rectangle de carton noir et blanc.

Géomaître exulte à la certitude de sa réussite, attend que le polaroïd soit tout à fait sec. Géomaître tend alors la photo à la jeune femme qui, doucement, aborde les rivages du réveil. Géomaître observe les mouvements qu'elle accomplit pour s'extraire du sofa de ses songes. Géomaître prête même sa main de manière à ce qu'elle ne trébuche point.

Géomaître patiente le temps qu'elle réalise que son souhait a pris corps. Géomaître voit à son visage qu'elle reconnaît le couple enfin réuni. Géomaître reçoit sur son front la récompense fugitive d'un baiser. Géomaître la regarde disparaître sur son vélocipède aux sonnailles joyeuses.

Géomaître reprend ses méditations transcendentales, verticales, océanes et mystiques. Géomaître s'abandonne à rêver à son tour. Géomaître prélasse au reflux d'une plage. Géomaître espère une venue de sirène. Géomaître a mal d'amour. Géomaître oublie sa mission. Géomaître est gâteux. Géomaître déraille.

« Géomaître ! »

Antoine Volodine

Un étrange soupir de John Untermensch

Je parlerai ici de trois livres de Yasar Tarchalski, qui illustrent bien la notion de *contrainte discrète* telle que les écrivains du post-exotisme l'ont défendue dans de rares écrits théoriques, et telle qu'ils l'ont mise en pratique dans de nombreuses fictions.

Ces trois livres de Yasar Tarchalski avaient été conçus comme une continuité dans laquelle aucun d'eux ne serait appelé à jouer un rôle central ou particulier; toutefois, chacun connut un destin éditorial différent des autres, au point que les regrouper en une trilogie ressemble, dans un premier temps, à une opération de pure prestidigitation critique. Ils s'intitulent, par ordre d'entrée en scène : *Des anges mineurs, Compagnons de désastre* et *Ultimes étoiles.* Tous trois s'apparentent au monde du romance, au monde romanesque post-exotique, mais ils se rattachent à un autre genre : celui du narrat. *Des anges mineurs, Compagnons de désastre* et *Ultimes étoiles* sont des recueils de narrats.

Les narrats, on le sait, peuvent être définis comme des instantanés de prose. Ils fixent sur le papier quelques éléments d'une situation ou d'une parole, ils impressionnent le papier avec une ou deux images fortes, ils immobilisent un geste et, à partir de cela, le lecteur peut développer sa rêverie, exactement comme il le ferait en face d'une photographie traitant un sujet insituable ou bizarre. Rassemblés en un recueil ordonné, les narrats constituent un puissant album que l'on peut feuilleter et visiter à sa guise. Cependant, comme on se trouve dans un univers poétique qui ne néglige nullement la dimension romanesque, chaque narrat occupe une place précise dans la masse musicale qui l'entoure, et, bien entendu, la logique fiction- nelle s'accorde au mieux avec une lecture linéaire.

Des anges mineurs a circulé au quatrième étage du quartier de haute sécurité après l'incarcération de Yasar Tarchalski. Rappelons ici que *Des anges mineurs* a été, en 1977, la première manifestation littéraire du postexotisme, qui faisait suite à l'emprisonnement de Maria Clementi. La coïncidence entre le titre du livre de Tarchalski et le titre du romance de Maria

Clementi n'était pas un élément en sa faveur; elle entretenait une confusion préjudiciable à une bonne réception de l'ouvrage. Les écrivains du post-exotisme ont fréquemment échangé leurs noms, permuté leurs pseudonymes et leurs titres, affichant par là des attitudes de fraternité et une forte attirance pour l'action collective et l'anonymat, mais, à ma connaissance, *Des anges mineurs* restait pour eux une référence littéraire intouchable, au contenu trop chargé d'histoire pour être l'objet d'un jeu de miroir. Yasar Tarchalski réalisait là un hommage à Maria Clementi dans la tradition des hommages postexotiques, et son initiative ne fut pas ouvertement critiquée, mais elle provoqua un malaise. Inconsciente ou non, cette gêne conduisit à délaisser le livre. Le silence entoura *Des anges mineurs*, la plupart des incarcérés s'arrangèrent pour ne jamais en faire mention parmi les productions représentatives du post-exotisme. Les deux copies du livre de Tarchalski disparurent. Le titre en revanche persista, renvoya de nouveau sans ambiguïté au romance de Maria Clementi et à lui seul, à la beauté physique de Maria Clementi, à ses mondes poétiques, à sa beauté morale, à son sacrifice. Yasar Tarchalski lui-même participa à cette occultation, ne défendant plus nulle part son manuscrit et feignant de l'avoir oublié.

Tarchalski partageait avec ses camarades la mémoire de Maria Clementi, il éprouvait à son égard les mêmes sentiments, la même affection. Mais il trouvait pénible de se séparer de l'univers qu'il avait créé dans *Des anges mineurs.* En 1993, dans deux romances, *Planète pour un homme vide* et *Le chant des naines rouges,* il insère des narrats extraits de son livre au titre maladroit. Je suppose que la décision d'écrire une trilogie fut prise ensuite, pour ressusciter les images précieuses que véhiculait le premier recueil.

Au milieu des années 90, un deuxième recueil, *Compagnons de désastre,* passa à l'extérieur de la prison, où il bénéficia d'une diffusion normale, si cet adjectif a un sens en ce bas-monde, je veux dire dans l'enfer extérieur. Il eut une diffusion normale auprès d'un public de sympathisants du post-exotisme. Rendons grâce ici au prête-nom qui permit cette manœuvre, J.D.Wolguelam, et aux Éditions Off-Shore, qui assumèrent les risques d'une publication. Environ trois cent soixante personnes acquirent l'ouvrage, ce qui place *Compagnons de désastre* parmi les best-sellers du post-exotisme.

Ultimes étoiles est paru au troisième millénaire, longtemps après l'exécution de Yasar Tarchalski et sans que l'accord de l'auteur eût été exprimé concernant sa circulation à l'extérieur de la prison. Les Éditions Off-Shore avaient été étranglées, une partie de nos sympathisants déjà gisait sous terre, le reste tentait tragiquement de maintenir une activité éditoriale en pactisant avec ce qui se faisait de plus hermétique dans la littérature officielle. Une collection ainsi vivotait à très petit feu, nommée Wattakuna. Les textes étaient traduits en qechua avant d'être imprimés. Sous ce label et en cette langue fut diffusé *Ultimes étoiles* et, comme plus aucun prête-nom

n'était disponible, on fit figurer en couverture la signature provocatrice de John Untermensch. Cet ouvrage ne suscita aucun écho critique dans la presse officielle et n'eut, de ce fait, qu'une existence abstraite. J.D.Wolgue- lam était mort, les réseaux de sympathisants des anciennes Éditions Offshore avaient été détruits. Raisonnablement, on peut établir à vingt ou vingt-cinq le nombre des exemplaires de *Ultimes étoiles* qui trouvèrent leur destinataire.

Mais la réalité commerciale, le total des ventes en librairie nous indiffèrent. Quel que soit le destin de chacun des trois ouvrages pris isolément, la trilogie de Yasar Tarchalski existe. Elle échafaude un ensemble raisonné, magnifique et sombre, dont la lecture, même cursive, révèle des relations architecturales et des connivences intertextuelles, et c'est cela qui nous captive. Une unité de ton cimente les trois livres, une même esthétique très prononcée de l'abandon et du désespoir, une même exploration murmurante des ténèbres.

Et une harmonie rigoureuse d'ordre géométrique et arithmétique, resserre les liens de texte à texte.

Comme *Des anges mineurs, Compagnons de désastre* est composé de quarante-neuf narrats, valeur remarquable puisqu'elle résulte de la multiplication de sept par sept. *Ultimes étoiles* est un texte plus court, il compte seulement treize narrats. En apparence, ce dernier recueil possède une architecture moins ambitieuse que celle des précédents, moins ambitieuse et à leur marge. Or un élémentaire calcul (49 narrats + 49 narrats + 13 narrats) nous indique que la somme des trois ouvrages atteint 111 narrats. Cent onze narrats, le nombre ne manque pas d'élégance ni de mystère, et, indéniablement, il indique que *Ultimes étoiles* n'est pas un ouvrage isolé, qu'il constitue, au contraire, le complément nécessaire d'une trilogie inaugurée par un hommage à Maria Clementi, et close sur un soupir étrange de John Untermensch.

Autres chiffres. *Des anges mineurs* compte 46.622 mots, *Compagnons de désastre* 50.046 mots, et *Ultimes étoiles,* comprenant treize narrats de mille cent onze mots, 14.443 mots. Ces données chiffrées ne sont pas ostensibles. On relève le nombre 50.046, non commenté, à la fin du sommaire qui clôture *Compagnons de désastre,* et, pour les autres textes, un décompte minutieux s'impose. Rien de bien notable, jusque-là. Toutefois, il suffit de prendre une calculette pour constater que la trilogie, *telle qu'elle a été conçue,* forme un ensemble discrètement gracieux : elle compte 50.046 mots + 46.622 mots + 14.443 mots, soit : 111.111 mots.

Une autre particularité chiffrée concerne le nombre des personnages mis en scène ou cités au fil des trois ouvrages. C'est une donnée à laquelle il paraîtrait incongru d'attacher la moindre valeur signifiante. Il y en a pourtant exactement trois cent quarante-trois. Or ce nombre n'est pas "innocent" : c'est quarante-neuf fois sept, sept fois sept fois sept, un nombre souvent utilisé comme motif par les écrivains post-exotiques.

Ces précisions mathématiques (acceptant une fluctuation due à des erreurs de décompte ou d'orthographe ou à des variations sur la notion même de « mot »') auraient pu passer inaperçues, si elles n'avaient été soulignées par Yasar Tarchalski dans une lettre où il répondait aux questions de J.D.Wolguelam sur *Compagnons de désastre.* Nul n'ignore qu'il a existé des relations puissantes entre les écrivains post-exotiques de notre prison et leurs prête-noms qui intervenaient à l'extérieur, des relations amicales, souvent conflictuelles sur des détails, souvent aussi insupportablement injustes, comme elles peuvent l'être entre des frères qui vivent dans des enfers séparés et qui, par lassitude, n'arrivent plus à souffrir de cette séparation.

Dans sa lettre à J.D.Wolguelam, Yasar Tarchalski répond volontiers aux questions qui lui ont été posées. Il commente ses intentions poétiques, il les replace dans l'édifice plus général du post-exotisme, il insiste sur la recherche de la beauté, mais, au moment de réfléchir sur la charpente musicale de son texte, il exprime soudain de violentes réticences. Selon lui, une réflexion publique sur les techniques chiffrées de l'écriture post-exotique attribuerait une trop grande importance aux contraintes formalistes et empêcherait d'accéder à la riche pâte imaginaire du texte, à son contenu anecdotique et émotionnel. Plus loin dans sa lettre, Tarchalski finit par accepter que certains procédés soient disséqués, mais il exige que, systématiquement, Wolguelam en atténue la portée, les amoindrisse avec la déclaration suivante :

« *Les contraintes formelles ne jouent aucun rôle pertinent dans la poétique qui organise les narrats. La trame apparemment arithmétique sur quoi s 'accroche le texte n 'influence le texte que de manière indirecte et furtive et, disons, presque fortuite. Dans le cas où elle s'immiscerait de façon néfaste dans le processus poétique et le contrarierait ou le bloquerait, nous nous réservons toujours le droit de passer outre. Aucune contrainte formaliste n 'a jamais autorité pour modifier notre message.*

Le travail consistant à arithmétiser le texte n'intervient qu'en fin de parcours poétique. Des mélodies non mathématiques gouvernent les échos, les variations, les répons, les reflets allant de texte en texte, d'un narrat à l'autre. C'est une donnée profonde et intuitive, c'est cela qui domine toutes les étapes de fabrication du texte. La contrainte arithmétique, au contraire, est un masque formaliste posé sur le corps intransfigurable de notre cri, une couche de fard superficielle, qui ne touche aucun élément signifiant de la chronologie ni de la masse symphonique et narrative. Il faut comprendre cette application d'un masque comme une opération décorative qui intervient plutôt comme une technique de protection supplémentaire. Les techniques formalistes sont pour nous un bouclier, pas un squelette.

[1] Prenons, par exemple, 3333 (trois mille trois cent trente-trois) : compte-t- il pour UN mot, pour SIX mots, ou, en raison du trait d'union, pour CINQ mots?

Etc.

Les chiffres ont une beauté comptable très relative. 111 est beau, mais 112 ne manque pas de charme, et 110 est un délice à nos oreilles. Notre esthétique post-exotique n 'a rien à voir avec les nombres, elle se moque des frissons des numérologues. Elle s 'attache avant tout à produire des images et à charpenter des refuges, à construire les domaines de notre exil, à les structurer magiquement, comme nous avons déjà exposé cela mille fois par ailleurs. Notre esthétique post-exotique se réfère à une culture étrangère à la vôtre, où les nombres peuvent prendre selon les cas un caractère secret, ou ludique, ou grave, ou insignifiant. Les nombres peuvent être abstraits ou concrets et, pour nous, quand ils sont concrets, ils sont beaux. Ils sont tristes et beaux. Nos repères nous concernent. Ils sont présents en permanence dans le post-exotisme, mais les filtres que vous utilisez pour les comprendre, VOS filtres formalistes, sont inadaptés. Le mieux pour vous serait de ne pas vous pencher sur nos chiffres. »

En dépit de cet avertissement, il est difficile d'obéir à Tarchalski. Car, même si on admet que le post-exotisme, marqué par les traumatismes de l'incarcération, par la perpétuité, par l'identification aux plus démunis et aux massacrés, par l'automutilation, par la folie et les exécutions, et aussi marqué par une rumination permanente sur la solitude, sur le réel et sur l'échec, même si l'on admet que le post-exotisme n'a pas pour objectif de construire des poèmes soumis à la dictature desséchante de l'algèbre, on doit constater que des structures géométriques sont là, non éclairées mais présentes, extraordinairement discrètes et présentes.

Nous savons que l'un des principes du post-exotisme est d'attirer l'esprit du lecteur non post-exotique vers *autre chose,* de *parler d'autre chose* (on se rappellera ici utilement le cri d'Ellen Dawkes dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze).* Il est donc probable que la démarche formaliste se fixe pour principale tâche de dévier l'attention des analystes, de la fourvoyer vers le champ des équations acrobatiques et des contraintes, et, en somme, de contrarier l'analyse littéraire du texte et même de modifier la perception du texte.

Pourtant, dans sa lettre à J.D.Wolguelam, Yasar Tarchalski a recours à des attitudes mentales qui se contredisent et rendent moins sûre cette hypothèse. Il fournit les indications qui permettent d'établir que des contraintes ont été mises en œuvre, contraintes si discrètes que, sans cette confession, elles seraient à jamais restées imperceptibles. Puis il émet des objections sur l'opportunité de traiter en public de la question. Il s'inquiète du risque que représenterait une étude des *mécanismes cachés* de l'écriture, il redoute qu'au deuxième plan soient reléguées les *beautés non cachées* de la pâte fictionnelle du post-exotisme. Il refuse qu'on laisse de côté les illuminations amoureuses, idéologiques et oniriques de *Compagnons de désastre.* Mais, un peu plus tard dans son raisonnement, il attribue au maquillage formaliste des vertus défensives. Bien protégé derrière la couche trompeuse du formalisme, l'objet post-exotique pourrait mieux résister au

parcours en milieu hostile ; il aurait plus de chances de conserver son intégrité esthétique profonde. Si on résume, Yasar Tarchalski nous dit, en premier lieu, que la contrainte formaliste est sans valeur du point de vue de la création post-exotique, et, en deuxième lieu, que la contrainte formaliste est un des artifices essentiels de l'esthétique post-exotique. Ce ne sont pas ici les contraintes formalistes qui remplissent le rôle de brouillage, ce sont les propos de Tarchalski.

On devrait pouvoir ne pas opposer les prouesses techniques que représente l'architecture d'un ouvrage comme *Compagnons de désastre*, par exemple, et son contenu poétique. *Compagnons de désastre* décrit en quarante-neuf séquences lyriques un monde d'après cataclysme, longtemps après le cataclysme ; les héros et les héroïnes parcourent les paysages désertifiés, en quête d'amour et de mémoire; ils habitent les ruines et donnent du sens aux ruines; leur parole crée des petits morceaux de monde, d'histoire et de durée ; sans ces anges ou ces fantômes, il n'y aurait plus rien. Le cataclysme a été thermo-nucléaire, ou il s'est agi d'une répétition de la Shoah, ou d'une destruction biologique. L'espèce humaine ne se reproduit plus, elle se divisera encore pour quelques siècles entre mortels, à l'agonie, et immortels en fin de course, principalement des femmes, dont l'intelligence se dégrade. Dans les villes mortes ou au centre du monde, au nord de la Mongolie, les vieilles immortelles essaient de redonner vie à l'idée qu'une épopée révolutionnaire reste encore souhaitable pour les survivants. Le ciel s'assombrit, le cycle des saisons perd toute signification, la chronologie n'est plus. Seule l'idéologie de refus des atrocités capitalistes provoque encore quelques sursauts chez les uns et les autres. Dans ce cadre se développent les images oniriquement fondamentales du récit, sur ces images prennent place les personnages qui errent dans le récit : Varvalia Lodenko, la tricentenaire qui assassine les rarissimes banquiers encore en vie dans le paysage désert; Will Scheidmann, créé avec des chiffons par plusieurs grands-mères, et qui, après avoir malencontreusement signé des décrets de réhabilitation des dollars et de la mafia, est fusillé par ses génitrices ; Khrili Gompo, qui en apnée visite le monde des vivants ; Sophie Gironde, que plusieurs hommes cherchent à rejoindre pendant leurs rêves, et qui lors de sa première apparition accouche des ourses blanches, puis se met à grossir et à enlaidir; Wulf Ogoïne, un chien des débris et des ruines; et d'autres, par dizaines. Ces anges mineurs, ces compagnons de désastre, ces étoiles ultimes font un geste et s'immobilisent, prononcent une phrase et se taisent. Ils vivent devant nous quelques avares minutes et se taisent : on est au centre du mystère post-exotique, en contact avec ce qui depuis toujours a été décrit par les écrivains du post-exotisme, la quête de l'apaisement humble après la défaite, la survie à l'intérieur de la dernière seconde, la compassion, la fidélité amoureuse, la fidélité au lointain souvenir de l'espérance. On tente d'apprécier la beauté discrète du néant, puis on se détourne et on se tait. Et ce n'est pas seulement extrêmement triste, c'est extrêmement beau.

Or, si une émotion naît à la lecture du texte, elle n'est pas exclusivement due à une organisation réussie des images, je veux dire à une puissance naturelle, émanant du contenu thématique et de sa mise en prose. Il y a aussi dans *Compagnons de désastre* un agencement musical des échos intertextuels qui transcende ce que Yasar Tarchalski appelait « la riche pâte imaginaire du texte », et qui obéit à des règles strictes ; et il est évident que cette texture musicale dirige l'émotion autant que peuvent le faire un adjectif ou une absence d'adjectif, ou telle ou telle abrupte métaphore.

Compagnons de désastre, nous l'avons dit, est un recueil de quarante-neuf narrats. Le manuscrit transmis à Off-Shore le divisait en sept parties de sept narrats, la dernière étant intitulée *Die Sieben Letzte Lieder*, mais, pour une raison sur laquelle J.D.Wolguelam n'a jamais donné son avis, et qui est peut-être liée à une simple négligence des services de fabrication, le livre n'a pas respecté cette présentation. Les quarante-neuf narrats apparaissent à la suite l'un de l'autre, sans subdivision d'aucune sorte. Le vingt-cinquième narrat, qui se trouve au centre de l'ensemble, est nettement plus long que les autres. Comme il est central, il n'a pas d'équivalent. Presque par désœuvrement, on s'intéresse au nombre de mots qu'il contient, et on tombe sur le chiffre remarquable de 3333 mots, en comptant le titre, *Wulf Ogoïne.*

On peut partir d'une hypothèse plausible : l'ouvrage a été construit en miroir, comme certains romances de Jean Vlassenko et Maria Samar- kande; Jean Vlassenko et Maria Samarkande travaillaient en s'identifiant l'un à l'autre, chacun reproduisant très exactement l'espace de travail que l'autre avait déjà rempli et décoré ; le livre de Jean Vlassenko, *Vue sur l'ossuaire,* était la réplique exacte du livre de Maria Samarkande, *Vue sur l'ossuaire.* Leur collaboration lumineuse avait pour résultat un double poème.

En réalité, la symétrie dans *Compagnons de désastre* procède d'une autre technique : le premier narrat du recueil a pour frère direct non le narrat qui suit immédiatement *Wulf Ogoïne,* mais le dernier narrat du recueil, le dernier des *Sieben Letzte Lieder.* Le deuxième narrat trouve son écho, peut- être osera-t-on parler ici d'écho cosmique, dans l'avant-dernier Lied; et ainsi de suite sur toute la longueur du livre.

L'écho, là aussi discret, quoique perceptible même lors d'une lecture sans malice, correspond le plus souvent à une reprise d'un ou deux éléments, d'un nom, d'un personnage, d'une situation; mais parfois il peut s'agir de quelque chose d'imprécis : une intention générale qui traverse les deux narrats et les associe, ou seulement une manière de dire, un rythme stylistique. Quand on se livre au comptage des mots, on découvre que l'écho a aussi une existence purement mathématique. À un narrat de 666 mots répond un narrat de 666 mots, par exemple, à 1000 mots répondent 1000 mots, etc. Les narrats ont des longueurs diverses, mais les nombres de mots ont des valeurs qui excluent tout hasard. Ce sont des chiffres ronds ou des multiples de sept, ou des nombres jolis en soi, tels 555 ou 777. Dans un

cas, un narrat de 666 mots a pour reflet cosmique un narrat de 999 mots renversé, réorienté, le chiffre est le même.

Le romanesque post-exotique n'a que faire des filtres, des boucliers et des magies du formalisme. Peut-être. Mais il les utilise à chaque instant. Cette ambivalence créatrice liée aux nombres rappelle une phrase prononcée dans *Ultimes étoiles*, une phrase donc signée à la fois par celle qui parle, Armanda Ichkouat, par Yasar Tarchalski et par John Untermensch :

« Le garde s'avança, il avait compté mes respirations, ma dernière serait la trois mille trois cent trente-troisième depuis ce matin et elle approchait, il approchait, j'entendais maintenant son souffle, je me mis à compter à mon tour, je me mis vainement à compter, jusqu'à un. »

ANTECEDENTS

Marcel Bénabou

A propos de *What a man !* Premiers éléments pour une "retractatio"

> **Commenter, c'est admettre par définition un excès du signifié sur le signifiant.**
> **Le commentaire repose sur le postulat que la parole est acte de "traduction", qu'elle a le privilège dangereux des images de montrer en cachant, et qu'elle peut indéfiniment être substituée à elle-même dans la série ouverte des reprises discursives.**
> **Michel Foucault, *Naissance de la clinique***

On sait, au moins depuis Saint Augustin et ses mésaventures avec les Pélagiens, qu'il n'est pas inutile parfois pour un auteur de revenir sur ses ouvrages passés, d'étudier derechef des questions précédemment traitées par lui afin d'y apporter des corrections ou des compléments. Cela s'appelait en bon latin une "retractatio". C'est à une "retractatio" de ce type qu'il m'a semblé nécessaire de me livrer ici à propos de mon édition commentée du *What a man* **de Georges Perec[1], car divers points importants y étaient imparfaitement perçus ou insuffisamment développés[2].**

Mais comme le texte de ce commentaire initial n'est pas nécessairement présent à toutes les mémoires, j'ai cru devoir en rappeler, au moins brièvement, les points essentiels chaque fois que ce rappel était indispensable à la compréhension de mes nouvelles remarques. Je ne referai certes pas ici le long cheminement, mot à mot, lettre à lettre, de mon précédent travail. Je me contenterai de dégager quelques nouvelles pistes, de signaler quelques réseaux supplémentaires qui sont perceptibles dans ce texte, me réservant de publier plus tard un commentaire encore plus fouillé de ce texte que je considère comme central dans l'œuvre perecquienne.[3]

Bref rappel sur Perec et le monovocalisme

On sait que *What a man!* **s'inscrit au cœur de la série perecquienne des textes monovocaliques : série commencée en 1972 avec** *Les revenentes*[4]**, poursuivie en 1980 avec** *What a man!* **et en 1981 avec** *Morton's Oh* **On sait aussi que l'idée d'écrire un monovocalisme en e a été présentée par Perec lui- même[6] comme une réaction de compensation consécutive à la rédaction du gigantesque lipogramme qu'est** *La Disparition* **: après avoir exploré l'univers du "sans e", Perec éprouvait le besoin de se lancer dans celui du "tout en e". Mais, s'agissant d'un auteur dont on commence à connaître les ruses et le goût pour l'oblique, cette dialectique simpliste semble bien insuffisante : elle n'explique pas, en tout cas, pourquoi** *Les Revenentes* **a été suivi d'autres monovocalismes, qui ne venaient "compenser", eux, aucun préalable lipogramme. On regardera assurément les choses d'un autre œil si l'on se souvient que le patronyme de Perec est lui- même un mono vocalisme en e. Le recours à la contrainte monovocalique cesse alors d'apparaître comme un jeu gratuit ou un choix anecdotique. Lié au réseau des traces ou marquages auto-**

What a mari !

Smart à falzar d'alpaga nacarat, frac à rabats, brassard à la Franz Hais, chapka d'astrakhan à glands à la Cranach, bas blancs, gants blancs, grand crachat d'apparat à strass, raglan afghan à falbalas, Andras MacAdam, mâchant d'agaçants partagas, ayant à dada l'art d'Allan Ladd, cavala dans la pampa.

Passant par là, pas par hasard, marchant à grands pas, bras ballants, Armand d'Artagnan, crack pas bancal, as à la San A, l'agrafa. Car, l'an d'avant, dans l'Arkansas...

FLASH-BACK I

Caramba ! clama Max.

— Pas cap! lança Andras.

— Par Allah, t'as pas la baraka ! cracha Max.

— Par Satan ! bava Andras.

Match pas banal : Andras MacAdam, campagnard pas bavard bravant Max Van Zapatta, malabar pas marrant.

Ça barda. Ça castagna dans la cagna cracra. Ça balafra. Ça alla mal. Ah la la! Splatch! Paf! Scratch! Bang! Crac!

Ramdam astral I

Max planta sa najava dans l'avant-bras d'Andras. Ça rata pas.

— Ça va pas, fada ! brama Andras, s'affalant à grand fracas.

Max l'accabla.

— Ha ! Ha ! Cas flagrant d'asthma sagrada ! Ça va, à part ça ?

— Bâtard vachard ! Castrat à la flan ! râla Andras, blafard.

Bang ! Bang ! Andras MacAdam cracha sa valda. Max l'attrapa dans l'baba, flancha, flagada, hagard, raplapla.

— Par Achab, Maharajah d'AI-Kantara, va à Barrabas! scanda Andras.

— Alas, alas! ahanna Max, clamçant.

Andras MacAdam à Alcatraz, Armand d'Artagnan avança dans sa saga, cravatant l'anar Abraham Hawks à Rabat, passant à tabac Clark Marshall à Jaffa, scalpant Frank « Madman » Santa-Campana à Malaga, fracassant Baltard, canardant Balthazar Stark à Alma-Ata (Kazakhstan), massacrant Pascal Achard à Gra- nada, cachant l'Aga Khan dans sa Jag à Macassar, acclamant la Callas à la Scala, gagnant à la canasta à Djakarta, dansant sambas, javas, czardas, raspas, cha-chachas à Caracas, valsant à Bandar Abbas, adaptant Franz Kafka à l'Alhambra, Gadda à PAIcazar, Cravan, Tzara, Char à Ba-Ta-Clan, Hans Fallada à Harvard, paraphrasant Chaban à Cajarc, calfatant yachts, catamarans, chalands à Grand Bassam, sablant à ras hanaps cramant d'Ayala, allant dans sa Packard d'Atlanta à Galahad's Ranch (Kansas), lampant schnaps, grappa, marc, armagnac, marsala, avalant calamars à l'ananas, tarama sans safran, gambas, cantal, clams d'Alaska, chassant pandas à Madagascar, chantant (mal) Bach, Brahms, Franck à Santa Barbara, barman à Clamart, wattman à Gand, marchand d'abats à Panama, d'agar-agar à Arras, d'hamacs à Carantan, charmant à Ankara la vamp Amanda (la star dans « *T'was a* man as fa// as *Caracalla* »), catchant à Marmara dans la casbah d'Akbâr, nabab d'Agra, grand flambart passant d'anthrax nasal, sans mal, tard, tard, dans sa datcha à Karl-Marx-stadt, s'harassant dans l'alarmant grabat à draps blancs, lançant, af /asf, glas fatal, « Abracadabra ! ».

Gargas Parac

avec *l'aimable autorisation d'Ela Bienenfeld*

biographiques, il joue au contraire, selon la technique perecquienne du « rester caché / être découvert »[7], comme un moyen pour exhiber/dissi- muler des enjeux autrement importants.

Si le recours au monovocalisme porte déjà une certaine charge autobiographique, le choix du A comme support de l'exercice est, lui aussi, porteur de sens. Un survol de quelques textes consacrés au A dans les littératures anciennes ou modernes[8] permet de constater que cette voyelle, la première lettre de l'alphabet latin (et de bien d'autres), est consubstantiellement liée à quelques thèmes, figures ou images, tels que l'origine du langage (A est la première lettre de l'appabet), l'enfance (A est la voyelle que les enfants articulent le plus aisément), l'unité et la stabilité de la personnalité (Zohar, Fabre d'Olivet, Court de Gébelin). Or il s'agit de thèmes, figures ou images assez proches des préoccupations perec- quiennes. C'est cette rencontre de la contrainte et de la thématique, cette harmonie profonde qui règne entre les deux qui font un des mérites de ce texte exceptionnel.

Monovocalisme et polysémisme

La virtuosité du monovocalisme ne doit donc pas faire passer au second plan le contenu même du texte. Au contraire, la présence de la contrainte exige du lecteur une attention redoublée. Car, par la réduction qu'elle impose au vocabulaire, elle oblige l'auteur à enfermer, dans chacun des mots permis, une pluralité (pour ne pas dire une infinité) de sens et de messages. Ce qui est, notons-le au passage, d'après La Rochefoucauld, la marque des grands esprits : « Comme c'est le caractère des grands esprits de faire entendre en peu de paroles beaucoup de choses, les petits esprits, au contraire, ont le don de beaucoup parler et de ne rien dire ». Mais ce qui est aussi et surtout dans la pure tradition cabalistique, telle qu'elle s'exprime dans cette phrase du *Livre du Zohar* : « A partir du mystérieux point suprême jusqu'au plus infime degré de la création, tout sert de vêtement à quelque autre chose, et cette autre chose sert de vêtement à une chose supérieure, et ainsi de suite » (19b-20a). Notons au passage que cette image de vêtements qui se superposent en couches successives pourrait bien être à l'origine de la technique perecquienne dite de la « double couverture ».

***What a man!* constitue un cas extrême, voire exemplaire, où un strict monovocalisme a engendré un foisonnant polysémisme. Mais ce polysémisme est décelable seulement à qui sait regarder les mots perecquiens de toutes les façons possibles, à qui se souvient que Perec se présente comme « s'inspirant d'un support doctrinal au goût du jour qui affirmait *l'absolu primat du signifiant* »[9].**

Genèse et portée d'un titre : une histoire d'homme

Cela est visible dès le titre.[10] Ce titre est remarquable par la réunion de deux traits : l'usage de la langue anglaise et la forme exclamative. Conjonction exactement calquée sur celle qu'on trouve dans *What a life!*, formule qui sert de titre à un ouvrage signalé par R. Queneau[11]. L'analogie de la structure syntaxique permet de prendre la mesure de la modification introduite par Perec. Celui-ci a en effet substitué "man" (homme) à "life" (vie), mettant ainsi l'homme au centre

de son projet. Cette substitution prend tout son sens si l'on veut bien se souvenir de ce mot de Court de Gébelin, l'un des ancêtres de la linguistique moderne : « le son A fut placé à la tête de l'alphabet comme le plus haut des sons et comme désignant ***l'homme, chef de tout*** »[12] (souligné par nous). Mot qui est à rapprocher d'une observation de Georges Lukacs, le théoricien marxiste hongrois qui exerça sur le groupe de la Ligne générale une influence déterminante : « Le centre, le cœur de cette structure qui détermine la forme, c'est toujours en dernière analyse l'homme lui-même. Quels que puissent être le point de départ d'une œuvre littéraire, son thème concret, le but qu'elle vise directement, etc., son essence la plus profonde s'exprime toujours à travers la question : Qu'est- ce que l'homme? »[13].

Allons un peu plus loin. N'oublions pas que le mot what peut être aussi bien exclamatif qu'interrogatif. Si on accepte de prendre ce mot comme interrogatif, le titre perecquien pourrait se lire : « What a man? », qu'on peut traduire par : « c'est quoi, un homme ? ». Allons encore un peu plus loin. Il nous suffit alors d'opérer un léger déplacement, une de ces variations minimales que Perec affectionnait, pour passer de cette interrogation à une affirmation : « un homme, c'est quoi ? ». Ce qui nous permet de retrouver ici une trace de l'exégèse talmudique qui définit précisément l'homme comme un « qu'est-ce que ». On sait que cette exégèse classique s'appuie sur *Exode,* 16, 7 où Moïse dit « Vénah- nou ma ». Formule généralement (et platement) traduite par « et nous, que sommes-nous », mais où le Talmud propose de voir une affirmation d'une tout autre portée : « nous sommes un quoi? ». Ce que confirme d'ailleurs le Zohar par un argument supplémentaire : la valeur numérique de "ma" (quoi?) (mem+hé = 40+5 = 45) est égale à celle de Adam (homme) (aleph +dalet+mem =1+4+40 = 45)[14].

Dès l'énoncé du titre, le lecteur sait donc ce qui l'attend. Le monovocalisme en A apparaît d'emblée comme la forme littéraire originale choisie par Perec pour réconcilier étroitement, autour d'une exclamation-interrogation sur l'essence de l'homme, la préoccupation linguistique (Court de Gebelin), la préoccupation politique (Lukacs), la préoccupation métaphysico-religieuse (Talmud et Zohar). On ne s'étonnera donc pas que notre commentaire ait été appelé à se situer, alternativement ou conjointement, dans ce triple champ.

Le fils de l'homme

C'est ce que va nous montrer l'analyse du nom du premier des personnages du récit, Andras MacAdam[15].

Longuement attendu, puisqu'il n'apparaît qu'après la description de sa remarquable et extravagante tenue, le nom du premier héros évoqué par Perec dans son récit mérite quelque attention. On sait avec quel soin Perec choisissait, ou plutôt fabriquait les noms de ses héros[16]. C'est un des points sur lesquels la filiation (voire l'identité, plusieurs fois revendiquée) avec Kafka[17] est la plus évidente[18].

Qu'évoque Andras MacAdam? La première idée qui vient est de rapprocher ce nom de celui de John Loudon McAdam (1756-1836), l'ingénieur écossais qui inventa un système de revêtement des routes[19]. Or ce nom, pour un oulipien averti comme Perec, ne peut manquer de renvoyer à cette remarque de Louis-Auguste Commer- son (1802-1879) : « Si j'avais une sta

tue à élever à *Mac Adam*, je ne le représenterais pas assis; je le ferais *de boue* »[20]. Mais cette première approche, pour éclairante qu'elle soit sur le plan intertextuel, ne saurait suffire. Andras Mac Adam est riche de bien d'autres suggestions, portées par le prénom autant que par le nom.

— "Andras" peut d'abord être analysé comme un mot valise, une contraction du prénom français "André" et du mot "as", ce qui signifierait donc « André est un as ». Or Perec nous dit à plusieurs reprises qu'il a longtemps cru que son père s'appelait André[21]. Ce prénom, qu'il juge « sympathique », est donc chargé d'évoquer ce père aimé et admiré comme un « as »[22]. Ce que confirment les nombreuses références (7 exactement) au prénom André dans *Je me souviens*[23].

— Andras peut aussi être analysé comme la forme hongroise d'André; surprenante au premier abord, cette forme s'explique si l'on veut bien se souvenir de ce que Perec dit de son nom de famille, explicitement rattaché au hongrois[24].

Il est donc clair qu'Andras a quelque chose à voir, et doublement, avec le nom du père. Par ailleurs, notons tout de suite que ce prénom est formé à partir du mot grec avip qui signifie "homme" (ce qui renvoie au man du titre).

Qu'en est-il maintenant de "MacAdam"? Il s'agit, on le sait, d'un nom écossais, composé de l'élément Mac, qui veut dire fils, et du prénom Adam. Or Adam est un nom qui, en hébreu, ne désigne pas seulement le crédule et malléable époux de la trop persuasive Eve, ou l'expulsé du Jardin d'Eden, mais qui désigne aussi "l'homme" en général. La référence à l'homme, présente dans le titre et dans le prénom, l'est donc aussi dans le nom du héros. C'est à dire que le mot "homme" se trouve évoqué sous trois formes différentes et dans trois langues différentes (anglais *man*, grec *Andras*, hébreu *Adam)*.

Si nous revenons maintenant à la forme complète du nom du héros, Andras MacAdam, elle nous apparaît comme pouvant se traduire exactement par : « homme, fils de l'homme ». Or on sait de quel poids la formule "le fils de l'homme" est chargée dans la théologie chrétienne, où elle a fini par désigner "le fils de Dieu"... Nous voici donc en pleine théologie. Ce que vont confirmer certains des propos prêtés à Andras MacAdam au cours de sa violente altercation avec Max van Zapatta, qui forme la matière du fameux "flash back" central. L'on pourra être surpris de voir le "fils de l'homme" jurer « par Satan », mais on ne s'étonnera pas que l'injure suprême qu'il lance à son adversaire au moment où il va « cracher sa valda » soit : « Va à Barabbas ».

Mac Adam versus Barabbas

La mention de ce nom ici (bien que Perec l'écrive avec deux r et un b au lieu d'un r et deux b, mais nous savons qu'il était capable de faire des fautes orthographe même sur le nom de sa mère[25]) est d'une grande importance pour comprendre les diverses dimensions du texte.

***Dimension religieuse :* Barabbas est, on le sait, ce "criminel", ce "séditieux", ce "brigand" (aux dires des évangélistes qui ne sont pas d'accord sur la manière de le qualifier) dont les Juifs réclamèrent à Ponce Pilate la libération à la place de Jésus. Il n'est pas difficile de voir que le conflit entre Andras et Van Zapatta a une dimension religieuse. Van Zapatta doit à ses ori**

gines lointainement espagnoles une incontestable proximité avec l'islam : il invoque Allah, connaît suffisamment l'arabe pour parler de la baraka. Mais peut-être n'est-il, comme Roger Garaudy, qu'un converti récent... Quoi qu'il en soit, on admirera comment, en peu de répliques, Perec a su élever le règlement de comptes dans un coin perdu de l'Arkansas à la hauteur d'un conflit métaphysique.

Dimension autobiographique : pour percevoir cette dimension-là, il faut se souvenir de l'étymologie de ce nom : il vient de l'araméen, et signifie "fils du père", c'est à dire que nous avons une nouvelle référence au rapport fils-père, central chez Perec, et qui était déjà présent dans le nom de Andras MacAdam.

Mais la mention de Barabbas peut aussi nous mettre sur une autre piste, littéraire cette fois, celle de l'intertextualité.

D'abord une intertextualité que je qualifierai de "familière", celle qui renvoie aux auteurs proches pour lesquels Perec a maintes fois proclamé son attachement. C'est ici Jarry qui est évoqué, puisque Barabbas, est le premier mot qui apparaît dans le texte classique de Jarry intitulé « La passion considérée comme une course de côte »[26]. Ensuite une intertextualité que je qualifierai d'"inteme" (qui renvoie à une autre œuvre de Perec). On ne peut manquer de rapprocher le nom de Barabbas de celui d'Ibn Abbou, personnage du roman lipogrammatique *La Disparition* : les deux noms ont la même structure et le même sens, puisque Ibn Abbou signifie aussi fils du père, mais en arabe. *Va à Barabbas* pourrait donc être une façon subtile d'évoquer la parenté qui lie le monovocalisme au lipogramme.

Le premier mot : "smart"

La position stratégique qu'il occupe nous incite à l'examiner avec la plus grande attention. Plusieurs voies se présentent à nous pour en rendre compte :

L'analyse sémiologique : Smart signifie "élégant"; mais en préférant l'adjectif anglais à un équivalent français, Perec, tout en cédant à l'attraction qu'exerce la formule anglaise du titre, suggère qu'il s'agit d'une élégance particulière, à laquelle s'attache ce supplément de raffinement que l'on prête volontiers aux vêtements masculins venus d'outre-Manche.

L'analyse phonique : Smart contient phonétiquement le nom *Smarh,* référence évidente à une importante œuvre de jeunesse de Flaubert, à laquelle Sartre a consacré de longues et pertinentes analyses[21]. Or on sait les liens de Perec avec Flaubert; mais smart, lu à la française, est aussi l'équivalent homo- phonique de la 3^{e} personne du verbe "se marrer". C'est donc une allusion au caractère ludique de ce qui va suivre. On peut y voir le souvenir d'une attitude mallarméenne. Mallarmé en effet, dans le sonnet « Mes bouquins refermés sur le nom de Paphos », n'hésite pas à proclamer : « Il *m'amuse* (souligné par nous) d'élire avec le seul génie ». Ce qu'une commentatrice aussi avisée qu'Emilie Noulet a très justement glosé ainsi : « Mallarmé annonce expressément qu'il s'agit d'un jeu w[28]. Notons que cette filiation, qui ne surprendra personne de la part d'un oulipien (les oulipiens reconnaissent en Mallarmé un de leurs plagiaires par anticipation) est discrètement signalée par la présence d'une anagramme partielle : toutes les lettres du mot smart appartiennent à l'alphabet restreint que forment le prénom et le nom de Stéphane Mallarmé.

L'analyse littérale : on sait à quel point Perec était attentif à la structure interne des mots, aux lettres qui les composent ; or le mot smart peut aisément se décomposer en S. M. ART, c'est-à-dire S(a) M(ajesté) (l')ART. Ainsi analysé, il contient donc une véritable profession de foi, l'affirmation de la prééminence ou plutôt de la royauté de l'Art.

Analyse phonique et analyse littérale semblent nous entraîner dans des directions opposées (rigolade d'un côté, art de l'autre). Mais nous savons bien qu'il s'agit là d'un procédé cher à Perec, qui se plaît à délivrer en même temps des messages contradictoires. Ici le choix judicieux de son premier mot lui a permis d'enfermer, et en cinq lettres seulement, l'essentiel de la double leçon contenue dans ces déclarations de Raymond Queneau : « jécripa pour anmiélé lmond »[29] et « Y a pas que la rigolade, il y a aussi l'art »[30].

Pour conclure sur ce mot, rappelons que Rémy de Gourmont, signalait que smart « n'a pas moins de treize significations différentes », qu'il prend soin d'énumérer[31]. C'est sans doute en souvenir de cette remarque que Perec, cédant à son penchant bien connu pour la saturation, n'a pas craint d'ajouter à ce mot déjà lourdement polysémique quelques significations supplémentaires, liées à son récit.

Ainsi Flaubert, Mallarmé, Queneau, et même l'inattendu Rémy de Gourmont, se trouvent conjointement évoqués, et cela dès le tout premier mot du texte.

Le vêtement d'Andras

Ce premier mot est explicité par une série de notations qui décrivent, avec une assez grande précision, le héros. Chacun sait que les règles qui, dans un écrit, régissent la description des personnes, en d'autres termes l'art du portrait, dérivent de la rhétorique dite épidictique, laquelle fut codifiée, dès le Moyen-Age, par les célèbres traités de Mathieu de Vendôme *(Ars versificatoria)* et de Geoffroi de Vinsauf (*Documentum de modo et arte dictandi et versificandi)*. Une ce ces règles est celle qui imposait, pour la description des êtres humains, un ordre strict (tête, tronc, bras, jambes, vêtement). On aura bien sûr remarqué que Perec, en commençant par les vêtements, bouscule cette règle. Mais ce manquement apparent à la tradition n'est pas chez lui gratuit. Il renvoie au contraire à un précédent illustre, dans la lignée de qui Perec tente manifestement de se situer : Chrétien de Troyes. En effet, dans le *Conte du Graal,* le portrait de Blancheflor, la dame aimée de Perce- val, débute précisément par dix vers décrivant ses vêtements. On sait par ailleurs l'intérêt de Perec pour tout ce qui touche au Graal[32]. Faut-il y voir la trace d'une influence de Jacques Rou- baud? Ce n'est qu'une hypothèse, au demeurant vraisemblable. Ce qui est sûr, c'est que les personnages de l'histoire du Graal sont familiers à Perec et volontiers évoqués dans ses œuvres : on trouve plus loin dans *What a man!* une allusion à Gala(h)ad. Galaad est un des héros de la *Quête du Graal* (fils de Lancelot, il est seul digne de découvrir le Graal). Or on trouve aussi, dans *VME,* 128, la mention d'une « soi- disant Galaad Society » (orthographiée Galahad Society dans l'index, *VME,* 631) qui se révèle n'avoir pas d'existence. Est-ce à dire qu'un voyage vers Galahad's Ranch est un voyage vers le néant? Faut-il enfin rappeler que le personnage central de *VME,* Bartle-

booth, se prénomme Percival ?[33]

Revenons maintenant sur quelques singularités du vêtement d'Andras, et en particulier aux « falbalas » de son raglan. Difficile de ne pas voir dans le choix de ce mot une allusion homopho- nique à Antoine Albalat, auteur de divers ouvrages consacrés à l'art d'écrire, notamment les deux classiques : *L'art d'écrire enseigné en vingt leçons,* A. Colin, 1896, mais surtout *Les ennemis de l'art d'écrire,* Librairie universelle, 1905. Admirons la pertinence de la très discrète « leçon » contenue dans cette allusion : les « falbalas » ne sont-ils pas par excellence « les ennemis de l'art d'écrire »? Une autre indication du même genre peut être tirée de la séquence « Brassard à la Cranach » qui s'interprète comme l'équivalent phonétique de « brasse art à la Cranach », et qui suggère donc un lien entre la méthode d'écriture perecquienne et l'art de Cranach. On sait la place qu'occupe ce peintre dans *L'âge d'homme* de Leiris, auteur cher à Perec (lien établi par Leiris entre femme et blessure, qui est le sujet même des tableaux de Cranach).

Le vêtement d'Andras, qui accumule comme à plaisir les singularités et les extravagances, ne saurait convenir à un homme en fuite. Le porteur d'une pareille tenue ne peut en aucun cas passer inaperçu. Est-ce à dire que notre héros cherche, au moins inconsciemment, à se faire prendre ? Nous retrouverions alors dans son attitude une ambiguïté ("rester caché, être découvert") qui ressemble fort à celle dont Perec lui-même a fait l'aveu *(W,* 14).

Andras à dada

Avant d'en examiner le sens et les connotations, notons que cette formule si simple, apparemment empruntée au langage enfantin, est en réalité surchargée de contraintes : on repère en effet, dans ces cinq lettres[34], pas moins de quatre contraintes oulipiennes : 1) monovocalisme en A, 2) monoconsonnan- tisme en D, 3) stricte alternance consonne-voyelle, 4) palindrome[35]. Or on sait que l'usage de la "surcontrainte" est précisément un "dada" que Perec enfourche volontiers[36]. Par ailleurs, au cœur même de la formule, se trouve logée la séquence DAD, qui renvoie, une fois de plus par le biais de la langue anglaise, au nom du père[37]. Mais ce n'est pas tout : « à dada » contient aussi doublement la séquence « Ada », titre d'un roman de Nabokov, *Ada ou l'Ardeur,* 1969, qui a précisément comme sous-titre : *Chronique familiale...* On se souviendra que Nabokov fait partie des 20 auteurs présents, sous forme de citations, dans *VME.* Enfin, dada est évidemment une allusion au fameux Mouvement né en 1916 à Zurich[38]. Le nom de Tzara, l'un des pères du Dadaïsme, sera d'ailleurs évoqué plus loin dans le texte (mais, curieusement, pas celui de Hans Arp).

Cette cavalcade solitaire d'un héros affublé d'une tenue vestimentaire extravagante (mais néanmoins qualifié de « smart » pour des raisons qui, nous l'avons vu, ne relèvent pas des règles classiques de l'élégance) pourrait bien être une réminiscence du *Don Quichotte* de Cervantès. Elle pourrait renvoyer aussi à certains héros romantiques qui vont chercher dans les steppes immenses une fin glorieuse, rythmée par le galop de leur monture : ainsi « le roi des Aulnes » de Goethe, ou le Mazeppa de Byron[39].

L'odyssée d'Armand

Une carte (ou plusieurs) des déplacements d'Armand, permet d'en faire apparaître le côté systématique (tous les continents) ainsi que les "sauts" qui font passer d'un lieu à l'autre. On peut à ce propos rappeler que, dans *VME,* Bartlebooth a parcouru toute la planète pour peindre les cinq cents aquarelles qui vont ensuite devenir des puzzles. Mais alors que Batlebooth réalise, par ces voyages, un programme rigoureux qu'il s'est imposé, Armand semble plutôt se laisser porter par l'imprévisible : on pourrait donc le voir comme un "anti-B artlebooth".

En l'absence de toute indication précise, la chronologie de ces déplacements n'est pas facile à dresser : on peut néanmoins faire quelques hypothèses, à partir de l'Aga Khan et de Chaban (*terminus post quem* et *terminus ante quem).*

Il y a cependant une tentative d'allégorisation. L'errance d'Armand n'est peut-être pas due aux seuls impératifs de sa vie professionnelle. Qui sait si cette quête obstinée de Tailleurs n'est pas aussi l'envers d'une impossibilité de demeurer dans les limites d'un "ici"?

Abraham Hawks

Chacun des éléments de ce nom mérite l'attention. Abraham est dans la Bible le nom du premier des patriarches. Nous avons donc là une nouvelle allusion au père par excellence. Hypothèse d'autant plus vraisemblable que ce nom contient le mot hébraïque ab, qui signifie précisément père (nous retrouverons plus loin ce mot, et à une place stratégique). Hawks : patronyme d'un des cinéastes américains de la grande époque, familier à Perec et à ses amis. Howard Hawks est connu pour ses westerns *(La rivière rouge, La captive aux yeux clairs, Rio Bravo),* policiers *(Le grand sommeil),* films de guerre *(Seuls les anges ont des ailes)* et comédies *(Les hommes préfèrent les blondes).* Mais il est aussi l'auteur de *L'impossible Monsieur Bébé, ce* qui, compte tenu de l'interprétation que nous venons de donner à propos d'Abraham, nous permet de voir dans la mention de son nom (composé de cinq lettres, avec un W central) une allusion de Perec aux difficultés de son enfance.

La mort d'Armand d'Artagnan

Il serait surprenant que Perec, ayant à décrire la mort d'Armand d'Arta- gnan, n'ait pas glissé une allusion à celle de l'ancêtre éponyme de son propre héros, le mousquetaire d'Alexandre Dumas[40]. Reportons-nous donc aux toutes dernières lignes du *Vicomte de Bragelonne.* Elles nous apprennent que d'Artagnan tombe « en murmurant (d)es mots étranges qui parurent aux soldats surpris autant de mots cabalistiques ». Or, le dernier mot d'Armand est « Abracadabra », qui est, comme nous allons le voir, le modèle même des mots cabalistiques[41].

Le dernier mot : Abracadabra

Ce mot ultime, choisi avec autant de soin que l'avait été le mot initial, appelle un grand nombre de remarques.

— Abracadabra est d'abord un mot de onze lettres. B. Magné a su montrer l'importance du chiffre 11, comme marqueur autobiograpique, dans l'écriture perecquienne : ce chiffre est en relation avec la disparition de la mère.[42]

— Telle qu'elle est présentée dans certains ouvrages, la formule fournit un des premiers exemples de ce que TOu- lipo appelle « une boule de neige fondante ».

— Abracadabra est traditionnellement expliqué comme étant, à l'origine, une formule magique, censée apporter la guérison de certains maux. Mais un double examen, étymologique d'abord, phonique ensuite, permet d'aller beaucoup plus loin. L'examen étymologique ouvre deux voies, moins contradictoires que complémentaires : 1) On peut reconnaître les éléments "ab" (père), "rouah" (esprit) et "dabar" (parole) : trois mots hébraïques qui jettent rétrospectivement une intéressante lumière sur le texte entier. 2) On peut aussi y lire une déformation de la phrase hébraïque : « hou bara kémo chedibère », c'est-à-dire : « il a créé comme il a parlé »[43], allusion transparente au processus de la création décrit dans les premiers versets de la Genèse : la création par la parole. Il est clair qu'ici Perec réaffirme avec force ce dont il a fait la démonstration tout au long de son texte : la vertu créatrice de la parole, et en l'occurrence la parole réduite à son élément premier, la lettre. Si l'on passe à l'examen phonique, Abracadabra peut se lire comme une homophonie de la phrase : « A bras cadavre as » (c'est-à-dire : « tu as un cadavre sur les bras »), dont on ne peut nier qu'elle soit parfaitement adaptée à la situation d'un homme sur le point d'expirer.

Est-il besoin de dire que les diverses directions suggérées par ces analyses sont concomitamment présentes ici, et que c'est cette pluralité de sens qui fait la richesse et la pertinence de cette formule ?

Parac

Le choix de ce nom n'est évidemment pas gratuit. On peut y voir une nouvelle réminiscence de la guerre. Lorsque les Allemands occupaient la Tchécoslovaquie, devenue le Protectorat de Bohême et Moravie[44], le peuple de Prague avait inventé un curieux personnage de résistant : il avait le pouvoir de porter à l'occupant nazi des coups sévères en plusieurs endroits en même temps, et ce grâce aux ressorts qu'il avait dans ses talons et qui lui permettaient de se déplacer à une très très grande vitesse. Ce héros, dont l'efficacité redoutable s'appuyait donc sur son ubiquité, avait été baptisé : PERAK.

NOTES

[1] Georges Perec, *What a man,* Le Castor Astral, 1996.

[2] Ces défauts n'avaient d'ailleurs pas échappé au sourcilleux recenseur qui les avait ici même dénoncés avec une grande vigueur. Voir B. Schiavetta, « Traduire oulipiennement Gargas Parac et Lewis Carroll », *Formules* 2, 1998-1999, 241-2.

[3] Je suis en effet persuadé que la discipline nouvelle que je propose d'appeler "whatamanie" n'en est qu'à ses débuts.

[4] Georges Perec, *Les revenentes,* Julliard, 1972 (récit marqué par le dérèglement des sens et l'entremêlement des sexes près de l'évêché d'Exeter).

[5] Notons que cet ultime monovocalisme, encore inédit, a été rédigé en anglais, au cours du séjour de Perec en Australie.

[6] Sur la "quatrième de couverture" de l'édition des *Revenentes.*

[7] Voir la phrase perpétuellement citée par la cohorte, sans cesse grossissante, des commentateurs : *je fus comme l'enfant qui joue à cache-cache et qui ne sait pas ce qu'il craint ou désire le plus : rester caché, être découvert* in IV, 14.

[8] Voir la "brève anthologie du A" qui figure aux pages 41 à 45 de l'édition commentée de *What a man**

*Un *Supplément* à cette anthologie

figure après ces notes (N.D.L.R.)

[9] ***La disparition,*** **309 (souligné par nous).**

[10] **Sur le problème du titre, voir C. Moncelet, *Essai sur le titre en littérature et dans les arts,* Le Cendre, BOF, 1972; Léo Hoek, *La Marque du titre,* Mouton, 1981.**

[11] **R. Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres,* Gallimard, Idées 1965, 293-303.**

[12] **Cité par P. Larousse, *Grand Dictionnaire Universel,* 1, 1. On sait que Court de Gébelin (1728-1784) est l'auteur d'une *Histoire naturelle de la parole* ou *Précis de la langue et de la grammaire universelle,* 1776, ouvrage consacré à la recherche de la langue primitive.**

[13] **Georges Lukacs, *La Signification présente du réalisme critique* (trad. M. de Gandillac), Gallimard, 1960, p. 30.**

[14] **Voir Marc-Alain Ouaknin, *Concerto pour quatre consonnes sans voyelles,* Payot, 1998, p. 214, qui renvoie à Pierre Legendre, *Le désir politique de Dieu,* Fayard, 1988, p. 170 sqq.**

[15] **Rappelons que ce nom apparaît dans *VME* dans le nom d'un cabaret de Tanger, *la Pension Macadam,* qui arrive, dans une énumération, immédiatement après un cabaret de Las Vegas dénommé *B and A.***

[16] **Diverses études sur ce point, notamment B. Magné, « Le puzzle du nom », *Perecollages 1981-1988,* Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1989, 165-173.**

[17] **Voir Muriel Philibert, *Kafka et Perec, clôture et ligne de fuite,* ENS Fontenay-Saint Cloud, 1993.**

[18] **Je me permets de renvoyer à mon étude « Perec et la judéité », *Cahiers Georges Perec,* 1, 1985, 15-30.**

[19] **Notons, par souci d'exactitude historique, que ce système avait été en réalité mis au point en France et utilisé sous Louis XVI par un inspecteur général des Ponts et Chaussées appelé Trésageur.**

[20] **On sait que Perec appréciait tout particulièrement cet humoriste, dont il aimait à citer le mot le plus fameux : « J'aimerais mieux aller hériter à la poste que d'aller à la postérité », in *Pensées d'un emballeur.* Rappelons que Théodore de Banville tenait à juste titre cet ouvrage pour un chef d'œuvre.**

[21] **Voir dans *W* : « (mon père) avait un nom sympathique : André » (43), « on aurait effectivement pu appeler mon père André » (51), « on a pu me dire que mon père s'appelait André » (51).**

[22] **Voir encore, dans *W,* « L'amour que je portais à mon père », « Mon père était aussi un brave à trois poils » (43), « J'imaginais pour mon père plusieurs morts glorieuses » (44).**

[23] **Relevées par R. Brasseur : 83, 124, 157,158,199,222,379. (exposé au séminaire Perec du 26-4-97).**

[24] **Voir *W ou le souvenir d'enfance,* 51.**

[25] **Voir *W ou le souvenir d'enfance.***

[26] ***La Chandelle verte.***

[27] **J-P Sartre, *L'idiot de la famille,* Gallimard, 1971, tome 2, 1554-1631.**

[28] **S Mallarmé, *Dix poèmes,* exégèses de E. Noulet, Paris-Genève 1948.**

[29] **On sait que cette formule (qui figure dans « Ecrit en 1937 », *Bâtons, chiffres et lettres,* p.22) est familière à Perec et aux oulipiens : elle apparaît, dans *La disparition,* sous la forme ; « L'on n'inscrit pas pour assombrir la population » (312).**

[30] **Réplique de Gabriel dans *Zazie dans le métro.***

[31] ***Esthétique de la langue française,* Mercure de France, 28-29 (note 1).**

[32] **Est-il besoin de rappeler que le Graal est la coupe où Jésus a bu le soir de la Pâque; elle est aussi celle qui a recueilli le sang du Christ sur la croix ?**

[33] **J'ai pris jusqu'ici le nom de Galaad comme un anthroponyme appartenant au monde du Graal, mais je n'oublie évidemment pas qu'il peut être aussi autre chose : un toponyme, le nom d'une région de l'ancien royaume d'Israël, considéré comme un pays de prédilec**

tion. La richesse de ses herbages, où abonde le petit comme le gros bétail, est à l'origine d'une très charmante métaphore : "Tes cheveux sont comme un troupeau de chèvres ondulant sur les pentes de Galaad, Tes dents sont comme un troupeau de brebis tondues qui remontent du bain" (*Cantique des cantiques* 4, 11 6, 5).

[34] On se souvient que le mot initial du texte (smart), si chargé de sens, avait aussi cinq lettres. L'importance ainsi donnée à certains groupements de cinq lettres est peut-être à mettre en relation avec le fait que le patronyme de Perec est dans ce cas.

[35] On connaît le goût de Perec pour le palindrome.

[36] Sur l'usage chez Perec de la surcontrainte, cf. *Cahiers Georges Perec*, n°5.

[37] On se souvient de la séquence : « Dad est dit dodu », *Petit abécédaire illustré* in *Vœux.*

[38] Sur le mouvement, voir M. Sanouillet, *Dada à Paris,* Pauvert, 1965.

[39] Sur la chevauchée épique, voir E. Delebecque, *Le cheval dans l'Iliade,* 1951.

[40] Pour l'importance de cet épisode, voir *W ou le souvenir d'enfance.*

[41] Ce qui permet d'envisager une recherche ultérieure sur « le héros perec-quien et la mort ». Il faudra s'appuyer pour cela sur les différentes descriptions de mort dans *VME*, sur le choix des derniers mots (ultima verba), et ne pas oublier que tout le roman est censé tenir dans le dernier instant de la vie de Bartle- booth.

[42] B. Magné, *Perecollages,* passim.

[43] Marc-Alain Ouaknine, *Concerto pour quatre consonnes sans voyelles,* Balland, 1991, chapitre VI.

[44] Je me souviens des timbres allemands portant, en lettres gothiques noires, la surcharge pour moi mystérieuse : JBahrein uttb Jfilafjretn.

Supplément à l'Anthologie du A

Victor HUGO

Les voyelles existent pour le regard presque autant que pour l'oreille [...] elles peignent des couleurs. On les voit. A et I sont des voyelles blanches et brillantes. O est une voyelle rouge. E et eu sont des voyelles bleues. U est la voyelle noire.

Journal de ce que j'apprends chaque jour, 1846-1847

La société humaine, le monde, l'homme tout entier est dans l'alphabet. La maçonnerie, l'astronomie, la philosophie, toutes les sciences ont là leur point de départ, imperceptible, mais réel; et cela doit être. L'alphabet est une source. A, c'est le toit, le pignon avec sa traverse, l'arche, arx; ou c'est l'accolade de deux amis qui s'embrassent et qui se serrent la main.

Voyage de Genève à Aix, 24-9-1839

Paul CLAUDEL

a est à la fois ouverture et désir, réunion de l'homme et de la femme, ce qui exhale et inhale le souffle.

Idéogrammes occidentaux

Ferdinand de SAUSSURE

Nous écrivons en français la même voyelle de quatre manières différentes : dans *terrain, plein, matin, chien.* Or quand cette voyelle est écrite *ain,* je la vois jaune pâle comme une brique mal cuite au four ; quand elle est écrite *ein,* elle me fait l'effet d'un réseau de veines violacées ; quand elle est écrite

in, **je ne sais plus du tout quelle sensation de couleur elle évoque dans mon esprit, et suis disposé à croire qu'elle n'en évoque aucune; enfin si elle s'écrit *en* (ce qui n'arrive qu'après un i précédent), l'ensemble du groupe *ien* me rappelle assez un enchevêtrement de cordes de chanvre encore fraîches, n'ayant pas encore pris la teinte blanchâtre de la corde usée. En français, a, c'est-à-dire**

voyelle
a lettre
a,

est blanchâtre, tirant sur le jaune; comme consistance, c'est une chose solide, mais peu épaisse, qui craque facilement sous le choc, par exemple un papier (jauni par le temps) tendu dans un cadre, une porte mince (en bois non verni resté blanc) dont on sent qu'elle éclaterait avec fracas au moindre coup qu'on y donnerait, une coquille d'œuf déjà brisée et que l'on peut continuer à faire crépiter sous les doigts en la pressant. Mieux encore : la coquille d'un œuf cru est a (soit de couleur, soit par la consistance de l'objet) mais la coquille d'un œuf cuit dur n'est pas a, à cause du sentiment qu'on a que l'objet est compact et résistant. Une vitre jaune est a ; une vitre de la couleur ordinaire, offrant des reflets bleuâtres, est tout le contraire de a, à cause de sa couleur, et quoique la consistance soit bien ce qui convient.

Marc-Alain OUAKNINE

Trois idées essentielles sont portées par le *aleph.* L'idée de "premier" dans une série, par son rang ou sa puissance. L'idée d'"étude" et d'"enseignement". Et les notions numériques de "mille", "milliers", etc.

***Concerto pour quatre consonnes sans voyelles,* Payot, 1998, p. 199.**

Marc Lapprand Trois points sur l'Oulipo

Ma tutto all'incontrario, fuori strada
Italo Calvino (Garzanti, p. 18)

Ma communication s'intitulait auparavant « L'Oulipo pour tous ».' Nous voulions offrir cinq ou six illustrations d'un fait qui nous paraît important, car mal connu, plus ou moins diffus. Nous voulions voir la production d'un propos sous contraint sans l'obligation d'assortir tout un galimatias sur son contraint (travail fort ingrat). Du moins nous avancions qu'un propos soit lu d'abord pour lui, puis plus tard pour son contraint. Il s'agissait ainsi d'ouvrir un hiatus du contraint par rapport au discours produit, ni plus ni moins. Nous souhaitons ici ramollir l'ambition du but initial, dans la tradition du prof tatillon qui mûrit sa communication avant sa livraison (puis la sort nonobstant, *mutatis mutandis),* pour voir trois points ayant trait à la fois à la parturition d'un produit sous contraint, mais aussi à l'abouti du contraint, pour lui. Nous voulons ici gravir un parcours constatant trois lois dans un rapport suivi (frisant l'axiomatisation) :

A. Un primat du signifiant
B. Un *ludus* constant
C. La machination par la praxis

Ainsi dirons-nous, non pas « L'Oulipo pour tous »,[2] mais plus à propos, pour courir droit au but : « trois points sur l'Oulipo ».

OULIPO : un nom connu, un nominatif attachant, un gros travail accompli, mais un travail non tout à fait lu, car nous n'avons pas su, tout à fait su, fors ici ou là un quidam plutôt intuitif, voir dans l'Oulipo plus loin qu'un contraint scriptural issu d'un diktat. Nous lisons sa fabrication, nous analysons sa parturition, nous voyons surtout sa raison, sa fondation. Mais lui, tissu, mot à mot, issu d'un long travail, d'un inouï boulot, qu'a-t-il à nous offrir? Nous voulons, quant à nous, voir dans l'Oulipo un produit fini, nous croyons qu'avant tout il s'agit d'un composant qu'on pourrait, disons, qu'on doit voir à l'instar d'un propos courant ambitionnant à l'art abouti, au statut accompli d'un optimum. Nous pointons donc sur un trou, pas un oubli, mais l'omission d'un boulot non fait, qu'on doit accomplir, ou dont on doit au moins offrir la formulation.

Oui, nous accordons qu'Oulipo a bon an mal an accompli moult incursion sur son propos, sa raison, son outil, sa condition, puis a fourni maint propos sur son contraint scriptural, à l'initiation d'un François ou d'un Raymond, l'amical duo qui a tout fait surgir quasi *ab ovo.* Nous proposons donc ici non pas un structural totalisant, mais, disons sans trop d'apparat, un propos incursif, critiquant l'Oulipo pour lui, à part son contraint scriptural. Nous savons qu'il fournit un B.A.-BA important, vital, mais nous voulons agrandir un savoir sur un champ virginal, au moins pour voir s'il y a là motif à cogitation. Si nous nous autorisons d'un abord aussi affirmatif, la raison a mis un laps à mûrir : il s'agit d'offrir un discours dont l'à-propos nous a tout à fait convaincu, sinon nous n'aurions pas noirci du papyrus pour vous abasourdir d'un baratin assommant (Ô vanitas !).

Avant tout, il nous faut abolir un quiproquo. Arnaud a dit, nous l'appuyons, qu'il y a « li-po », mais qu'il n'y a pas « li-ou » *(Oulipo,* p. 11). Or, s'il n'y a pas « li-ou », quant à Arnaud, il y a pourtant un colossal corpus à l'Oulipo. Un Anglais dirait : « Many, many books, so many books ! ». Alors, pouvons-nous toujours nourrir l'illusion qu'il n'y a pas « li-ou »? Oui, disons qu'il n'y avait pas « li-ou » à la parturition du club. L'association l'avait dit haut, fort : son initial mandat consistait à fournir un lot d'outils scripturaux, mais non pas un corpus. Un mandat clair (un fait pas si paradoxal qu'il y paraît, on va voir pourquoi). Mais aujourd'hui, huit fois cinq moins un ans plus tard, pourquoi n'allons- nous pas analysant la production d'Ou- lipo tout à loisir, à l'instar d'un non-contraint scriptural, à l'instar d'un Vian, d'un Michaux, ou d'un Aragon (ou, pourquoi pas, Jarry, Allais, Cros, Isou, Butor, ou au Canada : Miron, Sol, Simard, Mistral) ?

Donc, nous incluons au produit d'Oulipo son contraint scriptural. Nous souhaitons qu'il soit lu sans avoir toujours son contraint avant lui, barrant sa signification, pis, faisant d'un contraint son signifiant final. Nous craignons pourtant qu'ouvrir tout produit d'Oulipo hors son contraint pourrait voir Oulipo choir dans un statut marginal. Mais non, car nous proposons, *a contrario* du diapason dominant, qu'il soit pris pour lui, incluant son contraint, non d'abord son contraint (ou sa construction), puis lui, sous-produit d'un contraint initial, voulu par son scriptor, utilisant ainsi un contraint, ou plus d'un, dans un souci formalisant. Pour illustration, convoquons *Alpha...* d'un individu signant parfois d'un surnom sinon original, du moins

monovocalisant : Gargas Parac. Nous avançons pouvoir parcourir la totalisation du bouquin sans jamais avoir à accomplir la consultation du construit initial vis-à-vis du produit fini. Plus, nous l'affirmons, car Parac l'aurait voulu ainsi : il l'a dit, dans un propos non ambigu.

Roubaud, quant à lui, a dit qu'un discours accompli suivant un contraint dit sur son contraint *{Atlas,* p. 90, nous paraphrasons). D'accord, nous trouvons ça fort à propos, mais n'y aurait- il pas plus? Pour nous, un discours accompli, fini, suivant un contraint, dit plus qu'à propos du contraint, il dit aussi la narration d'un tout fictif, un tissu cousu d'or fin, parfois la passion d'un amour inassouvi, ou parfois « la maldiction d'un gargouillis stran- gulant ».[3] La loi du contraint va à tout propos, qu'il soit discursif ou non. À l'instar d'un Roubaud qui affirmait grosso modo il n'y a pas cinq ans qu'un chant « dit un truc commun ou banal dans sa signification, donc un truc distinct, ou additif, par rapport au but initial inscrit dans son signifiant. » (Stock, 1995, p. 86), nous comptons aussi aboutir à un constat dont nous fournirons plus loin la validation. Pour finir, quand on lit l'Oulipo, nous participons pas mal à la production du discours, plus pour l'Oulipo, à mon avis, qu'un banal propos non contraint, car on n'a pas d'option. Quand un contraint a bâti, cahin-caha, un propos d'Oulipo, alors, nous lisons l'original discours, gardànt toujours son contraint au travail, sa praxis informant l'initial construit du propos. Informant, mais ajoutant, parfois mal formant...

Voilà pour l'introduction, à grands traits. Nous visons la simplification, car il faudrait tout un opus si l'on voulait parcourir un tour total du motif.

Donc, appuyons nos propos. J'ai choisi trois points qui nous convaincront tour à tour d'un fait dont nous nous assurons. D'abord, nous allons voir « Vocalisations » d'Arthur Rimbaud, apparaissant dans *La Disparition,* puis, *What a Man !,* un discours monovocalisant, fort connu, puis pour finir, nous discourrons sur un fait non ambigu : l'inassouvi goût pour la saturation, dont l'Oulipo nous fournit maint cas.

Vocalisations

A noir (Un blanc), I roux, U safran, O azur :
Nous saurons au jour dit ta vocalisation :
A, noir carcan poilu d'un scintillant morpion Qui
bombinait autour d'un nidoral impur,

Caps obscurs ; qui, cristal du brouillard ou du Khan, Harpons
du fjord hautain, Rois blancs, frissons
d'anis?
I, carmins, sang vomi, riant ainsi qu'un lis Dans un courroux
ou dans un alcool mortifiant ;

U, scintillations, ronds divins du flot marin,
Paix du pâtis tissu d'animaux, paix du fin Sillon qu'un fol
savoir aux grands fronts imprima;

O, finitif Clairon aux accords d'aiguisoir,
Soupirs ahurissant Nadir ou Nirvana :
O l'omicron, rayon violin dans son Voir!

Arthur Rimbaud (p. 125)

On voit qu'à l'incipit du quatrain initial apparaît tour à tour un son vocal qui fait l'association à un ton pictural. A noir. On voit là un ton profond, cinglant, dont l'opposition au blanc nous confond. Noir rimant à voir, mais sans autorisation d'y voir; noir ou voir, voilà l'opposition dont il nous faudra tôt ou tard fournir la solution. Mais allons-y piano. Un blanc. Un blanc? Mais où avons-nous mis un blanc? L'avons-nous omis? Voilà un truc pas banal. « I'm totally missing it », dirait- on à Victoria. Bon. Saisissons-nous à bras la corporation : nous irons là plus

tard, car, citons l'opportun quatrain : « Nous saurons *au jour dit* ta vocalisation » (nous soulignons). Poursuivons : I roux. I tout droit, « I, carmins, sang vomi » nous dit plus loin l'angoissant discours du troubadour, nous y voyons un surplus d'imbibition. I l'inouï ici dit l'infini : à l'instar d'un mal impuni (avons-nous saisi l'allusion?). Sûr, I dit plus, I dit autant l'imitation, mais ça n'apparaît pas dans la citation. Alors continuons dans l'ardu raidillon (nous avons dit 'ardu', pas 'abstrus', ni 'abscons' ni 'obscur') : U safran. « Ronds divins du flot marin », lit-on à l'initial du sixain. Nous touchons là au point crucial d'un associatif troublant. Nous savons tous qu'un flot normal irait d'azur clair, ou brillant, à azur gri-saillant, passant par indigo. Or ici, nous avons un flot safran. Pourquoi ça? Voilà un frappant rapport! Pouvons- nous offrir la raison d'un quasi-oxymoron? Ou alors, l'imaginatif troubadour voulait nous fournir l'admiration d'un soir, au couchant, l'astral corps brûlant son final rayon sur l'aplani flot, calmant nos passions ou nos circumnavigations... Voilà la raison du safran, accordons-nous un bon point, car un signifiant aussi incongru, ça court pas *la strada* !

Voyons pour finir O azur. « O fini- tif Clairon », lit-on. Finitif aussi nous confond, car nous lirions plutôt « infinitif ». Un lapsus ? Non pas, ni plus ni moins qu'un avatar du fini, mal soumis aux « accords d'aiguisoir », mot opportun dans la citation. Mais « O » voudrait aussi nous offrir l'omicron, un mini-O, « rayon violin dans son Voir! ». Voir ici rimant à l'initial noir du quatrain. Du noir au voir, « Nous saurons au jour dit ta vocalisation », oui, nous tautologisons, mais nous insistons à souhait sur l'ondulant par cours. La vocalisation ici, nul soupçon, va bon an mal an du noir au voir. On pourrait toujours approfondir la translation : n aux bras pointant au bas, v aux bras pointant au haut. Mais nous coupons un poil dans son quart. L'association du signal vocal au ton pictural suffit à nous fournir la structuration du propos rimant. Il y a *ludus* au plan du signifiant, mais il y a aussi la translation bouclant la transition : noir - voir, puis noir toujours, à l'infini, *ad libitum*. Un troubadour va chantant, vocalisant, translatant du son au ton, puis du ton au son, à l'invitation du rimant final. Il parcourt quasi l'arc tonal, colorant son propos d'un subtil connotatif accompagnant tour à tour l'imaginatif tonal, liant tonal à pictural. On y voit quasi un *Imago Mundi* s'affalant sous nos fronts qu'un opprimant souci va ployant. L'utilisation du futur, dans « Nous saurons au jour dit... » nous saisit au col : nous y voyons un inaccompli, un non- fait, un non-dit. Nous y voyons la mort, sans avis initial, au jour dit du grand jury final (il n'y a pas ici d'allusion aux concours nationaux français).

Proposons un bilan sur un chant si fourni par sa coloration. Qu'a donc voulu accomplir l'original troubadour? On y voit surtout la distorsion du signifiant, ou l'association d'un son à un ton, qui pourrait *a priori* nous abasourdir. Mais nous voyons surtout un pari ayant pour actant principal un souhait optimal d'accomplir la vocalisation, dans son tout, usant tour à tour cinq signaux vocaux du français : A un I U O, dont la fin fournit la confirmation du SARTINULOC, soit du signal vocal plus commun au moins commun, dans la diction du français courant, non dans la gradation figurant dans tout bon dico (a, b, c, d,...). Mais poursuivons nos insinuations sur l'Oulipo.

Voyons pour lors *What a Man!...*

***What a Man !*, ça** à **pas mal d'allant ! Partant, l'abracadabrant ana amalgamant Stars** à **tant d'actants sans hasard,** à **grand cas, va ahanant. L'apparat pas banal d'Andras Mac Adam balançant l'acclamant vantard d'Armand d'Arta-gnan. Pas d'hapax dans l'ana, ça va** à **Max, l'anar sans tact aggravant la saga, ça va** à **Armand clamant « Abracada- bra ». D'ac, l'armada rabattra ça sans taratata. *What a Man!* d'alpha** à **gamma : Andras gaga,** à **Alcatraz, Max raplapla, Armand fada. (Plus qu'un dur gugus : un sur-duc, plus sûr du cursus d'un guru nul, crut qu'un Kung-Fu punk put « dur-dur » sur un turf. Vu ? Tu lus qu'un ubu brut put bluff, turlututu sur un vulgum du summum. Tu sus qu'un rush du punch fut dû. Un cumulus, un flux, un bluff : ludus pur, du rhum brut sur un punch turc. But : un lupus chu, un Kung-Fu sur tumulus, un sur-duc sur humus. Zut !).**

Nous avons lu dans un micro-bouquin voulu par cinq individus, sous l'administration d'un actif « Mama- bou » (dont nous mot-valisons la nomination sans raison, sous l'impulsion du pur *ludus),* un discours magistral, passionnant, analysant l'amusant monovo- calisant sur quoi nous glosons ici. On y lit aussi « What a Map! », par Rou- baud; « Oh l'ostrogoth! », par J. J., plus un court narratif dû à **l'original Caumon.[4] Mamabou, quant** à **lui, nous fait saisir un trait vital participant** à **la composition d'un discours mono vocalisant : la saturation. Mais il va plus loin. Il nous fournit sans circonvolution la notion qu'il nous faut parcourir *What a Man!* laissant au placard l'optimal brio du scriptor, sans quoi on lit l'optimal brio, dont nous nous montrons si friands, mais nous oublions d'y voir un discours, un propos, soit la saga du trio au Karma ahurissant, dont Parac voulait nous offrir la narration à plus soif. L'introduction du bouquin nous fournit cinq points importants :**

a. Il y a un rapport lointain au Zohar.

b. La nomination *What a Man!* garantit un grand trait humain à la saga.

c. Il y a au moins dix allusions à d'imposants bouquins savants (jusqu'à Bovary !)

d. La domination du A dans la saga, à partir d'un incipit hilarant, a pour but la confirmation qu'un signal aussi puissant, aussi initial qu'A n'a pas son rival.

5. Point final, il n'y a pas un iota d'un brio gratuit dans la narration.

Nous avons donc là un propos convivial, conclut Mamabou (p. 17), invitant au plaisir d'un infini parcours, car la nomination *What a Man!* va autant à la saga qu'à l'individu si attachant qui la composa. Ayant pris l'invitation à bras la corporation, nous nous saisissons donc du jouissif micro-bouquin, dont nous approuvons sans limitation l'instructif discours. Au vrai, l'outil grammatical nous fournira son support, mais il y a pourtant la connotation, sans omission d'un inouï parcours narratif, qu'il nous faut à tout prix voir. Un Anglais dirait : « linguis- tics is only a tool », un outil, quoi, qu'un outil. Un Francfortais dirait plus ou moins : « Linguistik ist bloss Apparat ». Nous l'avons compris, il s'agit ici d'un tout, d'un discours structurant sa saga à la fois autour d'un contraint monovocalisant, puis d'un contraint connotant. L'assimilation d'un propos à sa construction obscurcit son but, sa raison. D'aucuns ont choisi d'y voir l'illustration d'un pouvoir absolu du mot. Or, la glorification n'affranchit pas un construit si abondant, si parlant.

Finissons là. Nous voyons, nous voulons voir dans *What a Man!* l'illustration d'un court narratif, mais d'un narratif, disons, ultra-chic, qui n'a pas du tout trahi son contrat initial. La monovocalisation, loin d'obscurcir l'accrochant propos, nous a fort plu, car l'art discursif nous a appris la saga d'un trio au moins aussi attrayant pour nous qu'un Brahma, Vishnu, Çîva pour un Hindou, C.Q.F.D.

Voyons pour finir la saturation. Nous avons pris cinq illustrations dans un roman qui mystifia plus d'un individu : *La Disparition.* Nous allons voir qu'il y a surtout saturation au plan du signifiant, par accumulation. Si la narration avait choisi d'offrir un mot pris dans son isolation, sans attrition, on pourrait n'y voir qu'un cas banal du choix du mot opportun, à sa position, point final. Mais plus qu'un fait si flagrant, il y a là un souhait constant d'offrir un panorama optimal sur un champ concis, parfois ahurissant. Pourquoi a- t-il fallu à la narration agrandir un champ paradigmatisant, là où un mot aurait suffi ? Faisant ça, la signification n'a pas accru d'un iota. Pourtant, la narration a choisi un lot tautologisant, nous confondant, parfois nous laissant pantois, prouvant l'optimal savoir du *scriptor,* aurait dit Roland B à d'assidus sorbonnards.

A) Poissons ou animaux marins :
Pingouins, cormorans, manchots,
albatros, rorquals, cachalots,
marsouins, dauphins, dugongs,
narvals, lamantins (p. 69).

B) Nutrition « fast-food » :
Sandwich? proposa Romuald : jambon cru, jambon d'York, saucisson, bacon, boudin, chipolata, rôti froid, livarot, cantal, port-salut, gorgonzola, hot-dog ? (p. 76)

C) Alcools :
Un scotch? Un bourbon? Un whisky ? proposa Augustus, montrant tout un attirail pour barman.
— Ouais, fit Voyl, pas convaincu.
— Du gin ? Un cocktail ? Un bloody-mary ? Un bull-shot ? Un dry ?
— N'aurais-tu pas plutôt un blanc-cassis ?
— Un kir? (p. 166)

D) Art musical plutôt rural :
Nous allons voir : y a-t-il par ici un tuba ou un buccin, un baryton saxo ou un clairon, un biniou ou un tam- tam?
— Non, mais il y a un cor, dit la Squaw, qui prit sur un lutrin voisin un olifant, un vrai bijou, mi-airain, mi-laiton, qui datait d'au moins l'an Mil. (p. 230)

5) Outils fins :
Un brunissoir à corbin ou un poinçon à gabarit; [...] un harpin, un taquoir, un rossignol à siphon, un ourdissoir à trusquin, un faucillon, un hoyau, un mandrin d'avant-clous sans pingouin ni astic [...] (p. 277).

On voit qu'il s'agit pour la narration, non pas d'aboutir à la conviction d'un savoir total, car il y a ici ou là omission, mais qu'il s'agit d'offrir un lot plutôt « ludico-savant ». Au vrai, il n'y a pas qu'à l'occasion du brillant roman qu'on voit s'ouvrir la saturation, mais nous dirons qu'à l'Oulipo, il y a quasi partout l'illustration du souhait d'optimisation par la saturation, donc *a fortiori* dans *La Disparition.*

Concluons ; glosons donc sur nos trois propositions du postulat introductif, point par point.

A. Un primat du signifiant. Nous avons vu qu'Oulipo fait au signifiant, au support acoustico-pictural du mot un sort plus grand qu'à la signification.

Mais nous n'insinuons pas pour autant qu'Oulipo soit insignifiant! Nous avons vu, dans « Vocalisations », puis dans *What a Man !* (nous nous doutons qu'il y aurait plus d'illustrations à voir) un tissu liant propos à raison, mot à signification, sans qu'il soit jamais gratuit. Pourtant, l'Oulipo construit son propos par la trituration, la manipulation, l'adaptation, l'agglutination ou la scission, l'association, la castration ou la suffixation, la dislocation (tout ça dans la jubilation : *abusus non tollit usum).* Travaillant ainsi mot à mot, mot pour mot, l'Oulipo accomplit la maximisation du signifiant, on dirait sans limitation, à l'infini, *ad libitum*, ou suivant la loi d'un Fibonacci, dirait Paul Braffort.

B. Nous voyons alors la corroboration du primat du signifiant : il y a *ludus* constant. On trouvait aussi auparavant, à l'occasion, par un troubadour imaginatif ou un individu original, l'activation du ludus au plan du signifiant, mais on n'y voyait pas là un attribut constant. Nous faisons ici allusion à un Vian, ou un Michaux, au fascinant dandy du *Locus Solus,* à un Carroll ou, pourquoi pas, à un San Antonio. Mais à l'Oulipo, sans qu'il y ait pourtant souci d'uniformisation, il y a un goût commun du plaisir du mot : la satisfaction d'aboutir au propos parfait, maximal, sans jamais choir dans un travail gratuit, mais sans pour autant abolir la fonction d'un optimal *ludus.* À l'Oulipo, tout discours jouit d'un statut lui octroyant l'abandon à un pouvoir absolu : la machination par la praxis, point final qu'il nous faut ici fourbir.

C. Pour la praxis, nous aurons à discourir sur un plan plus abstrait. Nous connaissons tous la fonction d'un Jakobson, qui dit grosso modo : « La fonction du troubadour accomplit la comparaison du pivot du choix sur l'horizontal pivot où agit la combinaison ». (p. 220). *Principium* fort connu, il apparaît ici sous un jour original, car à l'Oulipo la fonction agit sur l'horizontal, nous nous doutons d'un fait si flagrant, mais la fonction agit *aussi* sur l'aplomb, au plan du choix. Donc nous aurions là maximisation d'un travail à la fois sur l'horizontal ou sur l'aplomb, mais surtout dans un souci concomitant. La *praxis* agit sur la combinaison, mais tout autant pour l'optimal choix du mot. Il y a un mot inconnu à l'Oulipo, ou plutôt proscrit, il s'agit du mot HASARD (mot haï, honni par l'Oulipo pour sa connotation suscitant Dada ou sa filiation qui allait aboutir à un quasi- pontificat). Nous savons tous qu'Oulipo = anti-hasard. La formalisation connaît un summum, la machination, parfois par l'algorithmisation, aboutit à un propos qui paraît issu du travail d'un bistouri, tant l'incision du discours nous saisit, ou disons, l'incision sur l'inscription.

*

Voici donc nos trois points sur l'Oulipo. Nous souhaitons ouvrir à l'occasion la discussion, soit sur chacun, ou sur tous. Nous n'avons pas l'ambition d'avoir tout dit. Il a fallu choisir. Mais à l'horizon d'un choix surgit toujours l'omission. Alors soyons francs! Nous avançons trois points, bon an mal an, car nous voyons dans chacun un trait agissant sur l'Ou- lipo, qui va conditionnant sa production, harmonisant tout discours contraint à l'instar d'un Chant royal ou d'un Chant nuptial, mais parfois nous laissant, sinon contrit, du moins baba d'admiration. Oulipo : un paradis du mot, un nirvana du narratif, un ouvroir tous azimuts où l'on coud maillons bout à bout quasi à l'infini...

NOTES

[1] « L'Oulipo pour tous » fut d'abord fourni pour l'ACFAS (Association du Canada-Français pour l'Amplification du Savoir) au Canada (UQTR, 12 mai 1997), à l'occasion d'un forum d'un jour sur l'Oulipo. J'avais donc a priori conçu la communication dans un but oral. Il a fallu, pour la publication, approfondir, ou rassortir un point ici ou là. J'ai fait l'adaptation, *nihil obstat,* sans pour autant trahir l'initial but du propos.

[2] Notion qui aboutit à la publication d'un bouquin à part il y a un an (quasi jour pour jour), à l'instigation du Hollandais Rodopi, qu'on pourrait au moins parcourir pour la comparaison.

[3] Au cas où nous n'aurions pas compris l'allusion, voir *La Disparition,* p. 29.

[4] II faut voir aussi, dans la livraison d'avant, l'attrayant « Un Gus pur jus! », suivi par l'accrochant « Whizz Kid ! », pondus par un duo nanti d'un wagon-lit d'imagination.

Épilogue

Pourquoi une communication lipogrammatique en E? Question légitime, en particulier dans le contexte de la recherche universitaire, et sur un plan plus vaste, celui d'une réflexion intellectuelle sur un phénomène qui touche à la littérature. L'enjeu ici n'était pas gratuit. Nous avons voulu montrer qu'il est possible d'élaborer un métalangage sous contrainte formelle. Les textes glosés en étant eux-mêmes issus, un discours critique appliqué à ces textes devait pouvoir s'accommoder d'une contrainte identique. Certes, il a fallu choisir et parfois recourir à quelques cacographies, mais cela affecte-t-il notre compréhension, au niveau pragmatique ? Les textes choisis contenant une dimension ludique indéniable, nous croyons que cette dimension peut aisément informer le discours critique qui les prend en charge. Sur le plan technique, il aura fallu recourir abondamment à la périphrase, mais tout écrivain, ou dans le meilleur des cas tout universitaire, est rompu à cet exercice. Dans le cas de la contrainte lipogrammatique en E, la première difficulté consiste à se passer volontairement du démonstratif sous toutes ses formes (ce, cet, cette, ces), la seconde de ne pouvoir utiliser les mots clés de la comparaison, si courants dans tout métalangage : tel, comme, semblable, pareil, identique. Le reste demeure surmontable. Chaque contrainte formelle engendre certains types de difficultés, c'est là l'enjeu de ce type de création verbale.

En ce qui concerne la compréhension, par-delà l'aspect purement méta-linguistique, le cadre de la communication entre en ligne de compte à un degré très élevé. Le discours universitaire, et critique, se livre généralement à l'université. Il s'insère donc dans ce que Foucault appelait naguère des pratiques discursives. Étant donné ce qu'on pourrait nommer la pratique discursive actuelle du monde académique, on obtient un cadre de fonctionnement théorique à l'intérieur duquel la forme d'un énoncé de type académique est déjà plus ou moins conditionnée par la pratique discursive dominante, sans parler des fonctions d'encadrement du péritexte. Ce qui expliquerait, à en croire les propositions de Foucault, pourquoi, sur un plan pragmatique, la compréhension s'avère peu entravée dans le cas du métalangage sous contrainte : le discours universitaire

étant posé comme langue de savoir, cette posture hégémonique supplante, selon nous, le caractère purement métalinguistique du discours dit savant. Ce genre de pratique métatextuelle redonnerait également une nouvelle dimension au sens de la contrainte (notion chère à Jacques Jouet), celle-ci étant réinvestie par les fonctions métalinguistique et référentielle.

On hésiterait donc à instaurer une hiérarchie entre la fonction métalinguistique et la fonction référentielle, pour reprendre les anciennes catégories de Jakobson. En l'occurrence, elles auraient toutes deux la même importance dans une pratique discursive donnée.

Bibliographie

Bens, Jacques. *Oulipo, 1960-1963.* Paris, Christian Bourgois, 1980.

Bruhat, Philippe. « Un Gus pur jus ! » *Formules* n°2 (1998), pp. 140-41.

Calvino, Italo. *Il barone rampante.* Milano, Garzanti Editore s.p.a., 1985.

Esposito-Farèse, Gilles. « Whizz Kid ! » *Formules* n°2 (1998), pp. 142-43.

Foucault, Michel. *L'Archéologie du savoir.* Paris, Gallimard, 1969.

Jakobson, Roman. *Essais de linguistique générale.* Paris, Minuit, Coll. « Points », 1963.

Lapprand, Marc. *Poétique de l'Oulipo.* Amsterdam, Rodopi, 1998.

Oulipo. *Atlas de littérature potentielle.* Paris, Gallimard, 1981.

Perec, Georges. *La Disparition.* Paris, Denoël, 1969.

Perec, Georges. *Alphabets.* Paris, Galilée, 1976.

Perec, Georges. *What a man!* Introduit et commenté par Marcel Bénabou. Paris, Le Castor Astral, 1996.

Roubaud, Jacques. *Poésie, etc : ménage.* Paris, Stock, 1995.

Pierre Le Pillouër

Caches de l'Arche

(du sens littéral d'« Après le Déluge » d'Arthur Rimbaud)

Depuis longtemps déjà, les rimbaldiens ne cessent de répéter cette réponse du fils à la perplexité de « la Mother » à propos *A'Une saison en enfer* : « ça dit ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens ! ». Mais, si l'on excepte Jean-Marie Gleize dans son ouvrage *A noir',* la plupart des exégètes se sont jetés sur la dernière partie de cette proposition, s'adonnant aux délices de la polysémie, sans tenir compte de la première : qu'en est-il d'une certaine littéralité du texte de Rimbaud ?

Encore faut-il, avant d'en venir là pour tenter de s'y tenir, faire référence à un travail antérieur encore inédit.

Affirmer, grâce à cette recherche très personnelle, que les *Illuminations* sans nul doute mais aussi de nombreux poèmes de 1872[2], constituent des dispositifs textuels pervers, en partie construits dans le but de l'éclatement d'une « révélation » avec toutes les conséquences d'ordre émotionnel ou psychopathologique attachées à ce genre de phénomène. S'autoriser à faire de Rimbaud un écrivain à contraintes, un chercheur de la Formule d'une Alchimie qui serait tout autant textuelle que spirituelle. Le prendre au sérieux lorsqu'il déclare « avoir réglé la forme et le mouvement de chaque consonne »[3]. Croire qu'il a inventé « un verbe poétique accessible un jour à tous les sens »[4], donc au sens littéral égale

ment... Mais s'engager dans de telles voies n'est pas sans risques de tous ordres ! La sinistre carrière d'un Robert Faurisson, toute vouée au révisionnisme après son orgueilleux « décryptage » de l'œuvre[5], illustre bien les désastreuses conséquences de l'arrogance herméneutique; des têtes plus froides et savantes, telles que celle de Claude Zissmann[6], sont sensibles à certains des procédés utilisés mais se mettent à l'abri du séisme heuristique en s'accrochant à une dualité simpliste, (la structure des *Fleurs du mal* et des tranches de biographie comme puits de vérité pour la thématique) et en ignorant tout du caractère auto-référentiel de l'écriture. A l'opposé de ces « pratiques », Alain Borer[7] a choisi le parcours identificatoire avec le succès que l'on sait; le livre de Comille[8] en revanche, constitue un magnifique exemple d'une marche sur toutes les traces textuelles possibles du Voyant, d'un délire maîtrisé mais cette réussite littéraire s'effectue dans les limites rigides et déjà datées de l'interprétation psychanalytique. En ce qui nous concerne, *le champ du départ* est beaucoup plus restreint.

La célèbre sommation au lecteur, à la fin du texte intitulé « H », de trouver Hortense[9], redoublée par le défi qui achève « Parade »[10], (« J'ai seul la clé de cette parade sauvage »), et la clau- sule en forme d'énigme de « Guerre »", (« C'est aussi simple qu'une phrase musicale »), donnent des indices et offrent des clés à même d'ouvrir toutes grandes les portes du « littéral »... si bien que la lisibilité éclatante de certaines phrases, ne nous apparaît qu'au terme d'un long parcours des espaces les plus obscurs : stratégie qui n'est pas sans rappeler celle de *La lettre volée* d'Edgar Poe mais, on s'en doute, elle débouche sur des données radicalement différentes.

S'agit-il d'une reprise, via les « illuministes », de la tradition du cryptage de leur enseignement par les alchimistes? de l'amertume d'un écrivain écœuré par la pudibonderie et la censure de son siècle? d'une mise enjeux de la langue qui annoncerait l'œuvre d'un Roussel? d'un détournement pré- situationniste des procédés ésotériques et d'un happening textuel ? d'une aventure spirituelle aussi brûlante et libératrice que *La Divine Comédie* ? Il ne peut être question ici d'interpréter ce projet, auto-commenté diversement par l'œuvre elle-même et susceptible de multiples recherches, ni de donner à voir la traque des ressorts *hydreuse- ment* chiffrés[12], mais de mettre à jour la littéralité du texte qui ouvre, annonce et présente toutes les *Illuminations.*

Toutefois, avant de s'engager dans la matérialité d'« Après le Déluge » en avançant des choses aussi incongrues (pour certaines oreilles) que le mot « LIÈVRE », levé dès la seconde phrase, *contient* et permet de *comprendre* le LIVRE lui-même, mieux vaut s'entourer de certaines précautions.

La fleur, chez Rimbaud, n'a rien à voir avec la pamasserie de ses contemporains et évoque moins « l'absente de tous bouquets » que la mise en œuvre d'une DÉFLORATION aussi bien sexuelle que textuelle; c'est ainsi que plusieurs strophes et vers de « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs »[13] annoncent le « terrible frisson des amours novices sur le sol sanglant » du texte H, renvoyant via Hortense au nom savant de l'hortensia qui est... hydrangéa. Dans cette strophe...

Mais, Cher, l'Art n'est plus, maintenant,
- C'est la vérité, - de permettre
À l'Eucalyptus étonnant
Des constrictors d'un hexamètre ;

... il est difficile de ne pas voir le goût du jeune helléniste pour le « bien caché » de ce que lui dit cette fleur, aussi bien à travers son signifiant grec que dans sa réalité botanique ; de plus, il est possible de découvrir dans « L'Esprit »[14], au moins un constrictor d'un hexamètre :

Hydre intime sans gueules

L'hydre est bien sûr reliée à l'hydrogène (« clarteux » dans « H » car dispensateur de lumière!) et à l'eau, grecque encore, du Déluge qui devrait nous lancer de plain-pied dans l'objet de cette étude mais il n'est pas inutile d'insister encore une fois sur ce poème majeur qu'est « Ce qu'on dit au poète... » où Rimbaud n'a de cesse de narguer son lecteur, comme dans la quatrième strophe :

Des Lys ! Des Lys ! On n'en voit pas !

Il y joue homophoniquement avec « délices » et jubile en ajoutant :

Et dans ton Vers, tel que les manches
Des pécheresses aux doux pas,
Toujours frissonnent ces fleurs blanches !

Il faut alors revenir au dernier vers du premier quatrain, pour bien saisir la matérialité de la cache du « LYS » en même temps que son obscénité et entendre le frisson qui sonne dans une expansion assez classique du sème « pureté /vs/ impureté » :

Les Lys, ces clystères d'extases !

Comme on le montre ici en soulignant, le lys se cache dans les clystères et resurgira, de bien d'autres façons (tronqué et anagrammé) dans de nombreux vers du poème mais aussi, d'un crayon encore plus gras et blasphématoire, dans les « clysopompes » de l'«Album zutique ».

Et maintenant, il faut remettre en route l'Hélice : qu'elle tourne[15] et retourne !

*

Après le Déluge

« Après le Déluge » constitue paradoxalement le texte le plus allégorique et le plus littéral des *Illuminations :* la résolution de cette tension en un « croisement violent » de l'Image et de la Lettre bien sonnée, témoigne d'une sidérante virtuosité stylistique à laquelle on n'accède qu'en se laissant former tout au long du livre, tel un apprenti alchimiste, par un maître tantôt goguenard, tantôt exalté et parfois... désabusé.

Enfin *traduite,* « accessible à tous les sens » donc au sens le plus propre, le plus littéral, la première page du chef d'œuvre donne, plus qu'ailleurs et avec des accents bouleversants, la parole à l'écrivain : il nous y offre la genèse de son texte et nous confie autant son émerveillement pour ce qu'il y a enfoui que sa détresse d'être livré à l'impuissance, à la stérilité, à la sécheresse. Tel est en tout cas l'argument inaugural que l'on va suivre maintenant, phrase après phrase, sans la moindre prétention de disqualifier de brillantes lectures passées ou à venir, finalement toutes légitimes et cohérentes avec le projet rimbaldien qui les a anticipées.

Dès la première phrase :

Après le Déluge

Aussitôt après que l'idée du Déluge se fut rassise,
Un lièvre s'arrêta dans les sainfoins et les clochettes mouvantes et dit sa prière à l'arc-en-ciel à travers la toile de l'araignée.

Oh ! les pierres précieuses qui se cachaient, - les fleurs qui regardaient déjà.

Dans la grande rue sale les étals se dressèrent, et l'on tira les barques vers la mer étagée là-haut comme sur les gravures.

Le sang coula, chez Barbe-Bleue, - aux abattoirs, - dans les cirques, où le sceau de Dieu blêmit les fenêtres. Le sang et le lait coulèrent.

Les castors bâtirent. Les « mazagrans » fumèrent dans les estaminets.

Dans la grande maison de vitres encore ruisselante les enfants en deuil regardèrent les merveilleuses images.

Une porte claqua, - et sur la place du hameau, l'enfant tourna ses bras, compris des girouettes et des coqs des clochers de partout, sous l'éclatante giboulée.

Madame * établit un piano dans les Alpes. La messe et les premières communions se célébrèrent aux cent mille autels de la cathédrale.**

Les caravanes partirent. Et le Splendide-Hôtel fut bâti dans le chaos de glaces et de nuit du pôle.

Depuis lors, la Lune entendit les chacals piaulant par les déserts de thym, - et les églogues en sabots grognant dans le verger. Puis, dans la futaie violette, bourgeonnante, Eucharis me dit que c'était le printemps.

- Sourds, étang, - Écume, roule sur le pont et par-dessus les bois;
- draps noirs et orgues, - éclairs et tonnerre, - montez et roulez; - Eaux et tristesses, montez et relevez les Déluges.

Car depuis qu'ils se sont dissipés, - oh les pierres précieuses s'enfouissant, et les fleurs ouvertes! - c'est un ennui! et la Reine, la Sorcière qui allume sa braise dans le pot de terre, ne voudra jamais nous raconter ce qu'elle sait, et que nous ignorons.

Aussitôt après que l'idée du Déluge se fut rassise...

Rimbaud dissimule et ouvre une arche, dans laquelle il va recueillir une série d'animaux (certains vivants : lièvre, araignée, castors et chacals, d'autres massacrés « aux abattoirs » et un seul caché), et tendre son arc sur un champ sémantique archi-rebattu, en vue de célébrer l'alliance ou mieux l'alliage de deux « pôles » extrêmes : « l'histoire à endormir les enfants » /vs/ « les secrets de l'écrivain ».

Issu du récit biblique, ce champ en question est triplement subverti :

— La référence au Livre de l'Origine nous livre l'origine du Texte que nous allons lire.

— Le déluge est peint comme irruption d'eaux bienfaisantes, qui recréent un monde (le livre) opposé au champ de la stérilité, de la sécheresse : « rassise » reçoit ici le sens de l'adjectif sec comme du pain mais le verbe utilisé dans « relevez les Déluges » à la fin de T avant-dernier paragraphe, montrera qu'il s'agit aussi d'une « idée » qui s'est assise à nouveau, au sens d'un affaissement après les grandes exaltations de l'inspiration.

— Des obscénités y sont habilement masquées ; toutes ici renvoient au péché de Sodome, châtiée par un déluge de feu et n'apparaissent « à la lumière diluvienne » qu'au terme de « terribles soirs d'étude » comme l'affirme le texte intitulé « Mouvement »[16], où Rimbaud ne s'amuse pas peu de l'« héroïsme de la découverte ».

Dans ce champ, l'apparition du « lièvre » comme « livre » ne surprendra que ceux qui ne comprendront jamais qu'il eût pu tout aussi bien s'agir, grâce à l'anglais[17], d'un *bouc*\ De plus, le déluge a eu des effets si dévastateurs, tout est désormais si caché, enfoui, qu'il est difficile pour une hyène d'y retrouver ses petits ou d'entendre braire un âne dans les « sainfoins »; pourtant, dans le texte suivant, Rimbaud n'hésitera pas à évoquer « le clair déluge qui sourd des prés » en relation avec « la fille à lèvre d'orange » où l'on retrouve le « lièvre- livre » et l'orage.

Comme le dit la Genèse, les écluses du ciel se sont donc ouvertes, catastrophe et châtiment pour l'humanité mais pas pour le poète, puis elles se sont refermées...

Un lièvre s'arrêta dans les sainfoins et les clochettes mouvantes et dit sa prière à l'arc-en-ciel à travers la toile de l'araignée.

Cette simple phrase est significative d'une remarquable alchimie qu'il conviendrait d'analyser plus longuement à la lumière du texte central de « Veillées » (II)[18] ; l'on s'attardera dans cet espace plus restreint, uniquement sur trois points primordiaux :

1) l'arc-en-ciel n'est pas ici simplement le signe de l'alliance entre Dieu et les hommes mais le « sceau » de l'auteur, sa première apparition car son nom donne rainbow en anglais, mot dans lequel il est permis d'entendre la pluie et un salut que l'on reverra sous forme de « Baou » dans « Dévotion »[19].

2) les consonnes C et L sont essentiellement « mouvantes » : on les verra apparaître dans une série de mots liés au sacré comme à l'homosexualité, (cf. la série « culte » qui va de « clochettes » à « cathédrale » en passant par les « coqs des clochers »).

3) mais il est une lettre bien plus enfouie que ces deux consonnes : elle apparaît pour la première fois dans le verbe « s'arrêta » puis dans six autres mots du texte :

« étals » et « étagée » qui se suivent de près - « estaminet » - « établit » - « était » - « étang »

Comme la création s'est faite en sept jours, nous avons sept états de cette lettre dont les deux derniers ne sont que visuels (cf. à l'avant-dernier & l'injonction « Sourds, étang » : cette juxtaposition sarcastique est bien dans la manière du Sieur!)[20] ; il ne s'agit ni plus ni moins que de la septième lettre de l'alphabet grec qui se prononce « èta » et s'écrit...

H

Ainsi le titre de l'énigme « trouvez Hortense » se cache-t-il déjà dans l'arche qui a survécu au déluge; il réapparaîtra, en plus monstrueux, dans celle de « Mouvement ». De plus, la lettre H. est aussi l'initiale de deux autres héroïnes des *Illuminations* : Hélène et Henrika.

Les premiers mots du texte recèlent en fait, une sorte de « prière » d'insérer, qui pourrait se *traduire* trivialement ainsi :

> ***Après une période où une inspiration intense a régné, telle qu 'elle m'a permis de signer du nom de Rimbaud un livre plein d'enculages criants et bêtes mais soigneusement cachés, ma formule est épuisée et je n'ai rien à offrir qu'une belle toile, fragile, presque invisible.***

Dans la phrase suivante, il a recours à l'imparfait pour évoquer la dualité de son texte au moment de sa genèse :

> **Oh ! les pierres précieuses qui se cachaient, - les fleurs qui regardaient déjà.**

On a là l'évocation nostalgique de la décision, formelle formule, de *croiser violemment* **deux sortes de matériaux textuels :**

1) les pierres, (que l'on retrouvera « s'enfouissant » à la fin de ce texte ou, sous la forme de pierreries, en train de *regarder* dans « Aube »[21]), désignent une réalité souvent obscène ou scatolo- gique, parfois un conte ou une légende : « décors quelconques », écrit Rimbaud dans « Veillées » à propos de ces matrices sémantiques enterrées, dont la puissance irradie son écriture.

2) les fleurs : ce sont elles qui « regardent » dans ce texte et, plus bas, elles sont dites « ouvertes »; dans le texte suivant, « Enfance » I[22], elles « tintent, éclatent, éclairent » puis, « magiques » dans la section H, elles *bourdonneront.*

Il s'agit de ce qui reste en surface comme produit de l'élaboration souterraine et des « élévations harmoniques » : sons ou lettres à distordre les images et dont la manifestation n'est visible que lorsque l'on s'arrache à l'horizontalité linéaire du récit pour en mettre à jour les axes verticaux (comme H **= «èta »-mines : reliement au minéral des pierres ?).**

Ce qui semble avoir exalté Rimbaud écrivain, (on peut le lire de manière plus évidente dans « Veillées »), c'est moins le fait d'enfouir du matériau que d'exploiter à fond, comme résultant du choc de deux masses extrêmes, les extraordinaires croisements, frictions fécondes, entre les fleurs et les pierres, de revitaliser les archétypes narratifs idiots et les aveux impensables par un insolent travail du son.

Après cette brève et significative utilisation de l'imparfait, Rimbaud revient au passé simple qu'il ne lâchera plus jusqu'aux invocations de l'avant- dernier paragraphe; pourtant, la rupture majeure interviendra un peu avant,

marquée par la préposition « Depuis lors ».

Il s'agit de ce fait, de la partie la plus inextricable du texte : le grand architecte, le démiurge, a procédé à des « coupes de frise » et des « accidences géologiques »[23] ont miné le terrain; autre image, encore plus bête : il est difficile d'empoigner « la toile de l'araignée » à pleines mains pour l'offrir aux non-voyants !

Deux thématiques majeures se dégagent en dépit de leur interpénétrabilité :

— celle de l'écrivain au travail, aux prises avec son livre : puissance du constructeur, fierté d'autant plus grande du bâtisseur qu'elle est soigneusement cachée; on observe un crescendo vers une présentation de plus en plus évidente des *Illuminations* proprement dites.

— celle de la débauche homosexuelle et de ses affres : fureur et effondrement post-coïtum redoublent sûrement aussi l'allégorie diluvienne de l'écrire comme alternance de la ferveur (tout coule) et de l'accablement (tout s'assèche).

Avant le Déluge, régnait donc la sécheresse, le calme plat d'une mer d'huile, immobile, étale :

> Dans la grande rue sale, les étals se dressèrent, et l'on tira les barques vers la mer étagée là-haut comme sur les gravures.

Mais l'écrivain, dressant des « étals » pour conjurer la fatalité étale, arrachant donc à cette vacuité quelque chose qui lui ressemble, a tiré ses barques sans aucun espoir de pêche miraculeuse. De plus, comme l'adjectif « sale » est souvent associé à la mer pour Rimbaud à cause de son oreille latiniste et de son goût pour la métony mie pernicieuse (sal, salis = sel), il emblématisé la stérilité que dit déjà l'arrêt du mouvement des vagues, très évocateur du rapport sexuel[24].

La sécheresse du moment « sage comme une image », la pesanteur des gravures n'a donc pas empêché Rimbaud d'écrire, de tendre ses filets phonico-sémantiques et il en a été récompensé :

> Le sang coula chez Barbe-Bleue, - aux abattoirs, - dans les cirques, où le sceau de Dieu blêmit les fenêtres. Le sang et le lait coulèrent.

Notons d'abord l'insistance sur le verbe CoULer, dans lequel il est tentant de mettre en évidence l'anagramme.

Le déluge est jaillissement dionysiaque du sperme, repeint ici aux couleurs du sacré (étym. lat. de sceau = sigellum où peut s'entendre le gel, qui « blêmit les fenêtres ») ou du lait, car la liqueur séminale est toujours associée, y compris dans le sonnet des Voyelles, au *froid et au blanc,* en opposition au rouge et au chaud du sang ; il y a bien d'autres choses à voir à propos de ces deux couleurs, qui sont celles de la Foi et de la Charité mais il est plus intéressant de remarquer que l'occurrence attendue de Dieu dans un texte de genèse, provoque l'irruption d'une figure de l'Ennemi plus surprenante que celle de Satan, il s'agit de Barbe- Bleue; pour lancer la thématique du conte et de l'enfance, omniprésente dans tout le livre, de l'innocence et de la perversion, au cœur de ce texte-ci, nul personnage ne convenait mieux que ce cruel tueur de jeunes femmes parce qu'il est détenteur d'une CLé, (qui sera souillée de sang), et l'on en verra tourner bien d'autres dans les *Illuminations.*

L'inspiration a déferlé, orgiaque, et dans les deux courtes phrases suivantes, Rimbaud reformule en une fulgurante juxtaposition le travail d'écriture après le déluge, cette fois-ci ; trivialement encore, on pourrait « traduire » par *il a travaillé sans relâche dans des cafés enfumés.* Outre qu'il existe une rue des Castors à Charleville[25], la première de ces phrases donne une image du poète en bâtisseur au ras du sol et des eaux, non pas un mais plusieurs, rupture radicale avec l'Albatros du « vrai dieu », Baudelaire.

Mais dans les deux plus longues phrases qui suivent, Rimbaud nous fait entrer dans le dispositif du livre lui- même : alors que les « vitres » sont encore toutes « ruisselantes », (en tant que VITres où transparaît le sexe), du sperme diluvien que l'on a vu gicler plus haut, alors que les enfants sont en « deuil » (ce terme, outre qu'il renforce la cruauté du montreur d'images, annonce la série du CULte que l'on verra célébrer plus bas, aux autels de la cathédrale), l'écrivain anticipe avec délectation sur la naïveté de son lecteur qui ne regardera plus que de « merveilleuses images ».

Et il nous en fournit aussitôt un exemple :

> **Une porte claqua, - et sur la place du hameau, l'enfant tourna ses bras, compris des girouettes et des coqs des clochers de partout, sous l'éclatante giboulée.**

Quelle « merveilleuse image » maintenant que la clé a tourné, que la porte a claqué!... Pourtant, le sperme jaillit encore sous l'expression « l'éclatante giboulée » et c'est l'enfant qui la reçoit car il a tourné « ses bras », (vraisemblablement mis pour « ses braies »), il a donc offert son cul au désir du narrateur. Le caractère sodomite de cette scène, que l'on peut comprendre (j'ai souligné ce verbe dans la phrase) quand l'on est passé par l'« extase harmonique » de H„ est renforcé par les « girouettes et les coqs des clochers » qui TOURNENT elles aussi, jouant au gré du vent qui les possède : dans toute l'œuvre de Rimbaud, ces dernières images renvoient toujours au « culte », à la célébration cryptée de l'homosexualité.

Enfin, après avoir fait « état » de ses affres et de son travail, de son déferlement inspiré et de sa machinerie perverse avec démonstration à l'appui, l'écrivain va nous révéler le noyau brûlant de son livre, sa structure génétique.

Outre la polysémie évidente de l'image qui peut effectivement tout dire de l'harmonie et des cimes, la littéralité de la phrase...

> **Madame *** établit un piano dans les Alpes.**

... éclate : ce mot ainsi transcrit fait référence à ce passage du texte « Dévotion » :

> **... À madame. *****

Or, la syllabe AM ouvre par deux fois cette sublime prière païenne (« À ma sœur Louise... A ma sœur Léo- nie... ») et se retrouve encore deux fois dans un syntagme qui a fait transpirer plus d'un herméneute :

> **(son cœur ambre et spunk)**

Je dis bien deux fois car le terme anglais signifie... amadou : bien que ce mot soit jugé peu satisfaisant par certains (qui en ont proposé d'autres en abusant du fait que l'on ne dispose pas du manuscrit autographe !), on découvre :

— qu'ainsi s'est amorcée la déclinaison créative amadam, amadou avec les frictions étincelantes de langue à langue (am = l^re^ pers. sing. du présent, de to be en anglais/ = syllabe latine/ âme en français et Fm mad, etc.).

— que l'amadou est également une substance qui s'embrase à la moindre étincelle : ILLUMINATION !

Posée sur « les oratoires du temps des AMies », AM est donc le nom de l'une des plus belles « fleurs ouvertes » qui « tintent, éclatent, éclairent » l'autel de « Dévotion ».

D'où il ressort que cette « madame » qui a établi « un piano dans les Alpes », nous permet d'entendre le mot « piano » comme nos voisins transalpins, c'est-à-dire non pas comme l'instrument de musique auquel l'enfant-lecteur l'associe trop vite lorsqu'il ne fait pas le deuil de sa langue maternelle, mais *piano piano*, plus lentement, plus doucement comme... UN PLAN, **un *primo piano*, un premier étage du texte.**

Rimbaud nous informe donc que « Dévotion » est le premier texte de son livre : là s'est ouvert un abîme pour les trombes et les tromperies, une béance entre les langues, là s'est produite l'étincelle, là s'est édifié un ordre. Il faut toutefois prendre ces confidences avec circonspection car, dans « Aube », il donne un nom de fleur (= le nom de *Y aubépine* entendu comme « aube » et « pine », jeu qui le fait rire !) comme ayant joué le même rôle que « madame * ».**

La phrase qui suit immédiatement la présentation, l'offre du « plan », me semble davantage liée au paragraphe suivant qui va clore la présentation du livre lui-même :

La messe et les premières commu

nions se célébrèrent aux cent mille autels de la cathédrale.

Les caravanes partirent. Et le Splendide-Hôtel fut bâti dans le chaos de glaces et de nuit du pôle.

Je souligne une homophonie qui ne doit évidemment rien au hasard et qui explique pourquoi je considère que ces trois phrases ne peuvent être comprises qu'en relation l'une avec l'autre; elle ne comptent pas moins de six mots dont l'initiale est C ! Parmi ceux-ci, le mot « cathédrale » revêt une importance particulière; il réapparaît au « véritable » commencement du livre, dans la section ni de « Enfance », lorsque l'auteur fait mine de céder la place au conteur :

Il y a une cathédrale qui descend et un lac qui monte.

La *traduction* brutale de cette phrase, (d'une faible charge poétique, elle figure pourtant au milieu d'un charmant tableau, dont le contour onirico-meaulnesque ne sert qu'à l'éclairer troublement!), est la suivante :

Il y a un* fondement *qui descend et du sperme qui monte.

Le mot « cathedra » en grec, avant de signifier « chaise », désigne la partie du corps que celle-ci accueille. De plus, la cathédrale comme son clocher qui s'élève vers le ciel, contient le C et le L, les deux chiffres[26] du CuL; comme par ailleurs, elle se dresse, comme elle a quelque chose de phallique, comme elle est sacrée, tout incite Rimbaud à la renverser mais, de surcroît, elle est associée, par les girouettes des clochers, à tout ce qui se TOURNE et par ses cloches, à tous les orifices évasés qui font du bruit : ceci, qui mériterait d'être développé[27], donne une idée très précise du CULte

dont il peut s'agir et nous suggère quel genre de premières communions on peut bien célébrer à ces cent mille autels! Juste avant le jeu homopho- nique majeur sur ce dernier mot, le départ des « caravanes » renvoie au champ sémantique du désert, de cette aridité qui a précédé le déluge mais également à la thématique érotique pour qui n'a pas oublié le chant XXVI des *Fleurs du mal* et en particulier l'avant-dernier vers du second quatrain :

> **Quand vers toi mes désirs partent en caravane[28],**

Quant au « Splendid-Hôtel... bâti dans le chaos de glaces et de nuit du Pôle » il n'est rien d'autre que le texte- culte, l'autel fondateur intitulé « Dévotion » et dont nous avons déjà vu l'importance ; on y lit en effet, juste après l'expression « ambre et spunk » :

> **... pour ma seule prière muette comme ces régions de nuit et précédant des bravoures plus violentes que ce chaos polaire.**

où s'affirment, (entre autres !), toute la violence et le scabreux dont le refoulement conscient, l'enfouissement pétrifié, va engendrer les *Illuminations.* L'« illumination » éprouvée, (et programmée par l'auteur), lorsque l'on comprend que Rimbaud-écrivain, avouant sa fierté de « bâtisseur » a qualifié de « splendide » son texte « Dévotion », n'a rien à voir avec l'exaltation heuristique et constitue sans doute aujourd'hui, la plus bouleversante émotion qui puisse être donnée à un lecteur; en d'autres termes, le Rimbaud qui apparaît au fil de cette lecture n'est pas un grand Voyant-voyageur, détenteur de secrets révélés à travers les idoles en verre de la transparence actuelle : bien plus humble et touchant, murmurant du fond de sa nuit glacée pour être et n'être pas entendu, s'avère ce « castor » de la plume, ce « chacal » de la Langue...

L'animal dernièrement nommé présente beaucoup d'atouts pour dissimuler Rimbaud dépouillé de sa peau d'écrivain-castor, (l'emploi du pluriel pour ces métamorphoses constituant une belle allégorie du passage par l'écriture du « je » à la multitude des « autres »), rendu à sa triste biographie :

— le ChacaL, dans l'immense toile phonico-sémantique de l'œuvre, est lié au CuL via la « cathédrale », mot avec lequel il rime mais aussi, de manière moins évidente...

— le cha-cal est associé par sa première syllabe au « chat des Monts-Rocheux »[29] et aux chalets (mot qu'on trouve dans les « Villes » et dont l'étymologie latine est... CALa = abri !); sa seconde syllabe le relie aux « CALCULS w[30] et à toute callosité comme durcissement de la peau éprouvée par de longs frottements.

Ce reliement ANimAL du « chacal » au « cul » comme essence la plus cachée du sujet Arthur, permet de saisir l'importance du personnage shakespearien de « Bottom » pour Rimbaud : son nom signifie « derrière » et il se transforme en âne, **c'est-à-dire en emblème de l'ANalité.**

Enfin, cette métamorphose lui offre l'occasion de revitaliser le cliché du chien, ou du loup hurlant son désespoir à la Lune pour aborder la fin du déluge, de l'inspiration et l'on est loin de l'apaisement espéré :

> **Depuis lors, la Lune entendit les chacals piaulant par les déserts de thym,**
>
> **Il faut entendre le dernier mot de**

cette phrase depuis sa source étymologique : le grec « thumos », c'est-à- dire le souffle... qui a désormais **déserté** l'écrivain. Le verbe « piauler », s'il est ici parfaitement adapté pour qualifier le cri du chacal, recèle tout de même une fleur qui teinte le « pia-no » ; elle conduit au mot d'origine latine « pia-CULaire » : je le mentionne ici car, signifiant exPIAtoire, il vibre dans les fameux « pialats ronds » de « Mes petites amoureuses » et l'« hydrolat lacrymal » qui y « lave les cieux » n'est pas, on le voit sans entretenir des relations ***formelles*** avec l'objet de cette étude. Le syntagme suivant est intéressant car, en insistant sur la thématique du « rendu au sol », il formule bien la dualité de l'écriture rim- baldienne :

> **- et les églogues en sabots grognant dans le verger.**

Le savant mot grec qui signifie « petit poème pastoral » se trouve chaussé des sabots du paysan et ce renversement classique du plus haut en plus bas, de la tête gavée d'érudition par les maîtres en rude cul bouseux délivré dans la horde, induit le mot « verger » qui contient lui-même le mot « verge » : ce renvoi au double apprentissage du jeune Arthur, se déroule à la faveur d'une obscurité qui n'empêche toutefois pas la Lune de l'entendre; en matière d'ambivalence, elle en connaît un rayon.

Mais cette irruption de la part la plus authentiquement biographique et lumineuse du texte, précède sa phase-phrase la plus énigmatique :

> **Puis, dans la futaie violette, bourgeonnante, Eucharis me dit que c'était le printemps.**

Le nom propre qui figure ici semble lié aux nombreuses occurrences du mot charité dans l'œuvre, à la dynamique donc, de la Grâce et de la merde; une allusion amicale à Dela- haye serait trop longue à établir et l'on se contentera de suggérer que « PR » constitue l'autre fleur qui « sourd des prés » d'« Après le Déluge » en sept, c'est-à-dire autant d'exemplaires qu'« éta », dans l'ordre suivant :

aPRès (dans le titre) - PRière (« dit sa prière à l'arc-en-ciel ») - Précieuses (« Oh ! les pierres précieuses ») - com- PRis (« compris des girouettes ») - PRemières (« premières communions ») - PRintemps (« ...me dit que c'était le printemps ») - PRécieuses (« oh les pierres précieuses s'enfouissant... »).

Le rapprochement des deux séries de sept fleurs...

ETA .....PR

donne une anagramme à faire pâmer les non-dupes lacaniens :

PATER

qui n'est pas, on en conviendra, sans entretenir quelque rapport avec les genèses !

De plus, dans « Dévotion », scintille « l'esPRit des pauvres » qui pourrait se relier parfaitement à l'èta grec, H = **source de** *l'esprit* **comme... accent !**

Vient ensuite, plus logiquement dans le contexte de cette lecture, une série d'invocations, dont la première, on l'a vu, est des plus pernicieuses :

> **- Sourds, étang, - Écume, roule sur le pont et par-dessus les bois; - draps noirs et orgues, - éclairs et tonnerre,**
> **- montez et roulez; - Eaux et tristesses, montez et relevez les Déluges.**

Il s'agit d'un touchant appel à la

réouverture des éCLUses du ciel, au retour du déferlement inspiré, dont la lecture se complique légèrement du fait des allusions au geste de cacher et de laisser entendre (« draps noirs et orgues » qui se réfèrent à la thématique du Culte via le deuil), d'éclaircir et d'assourdir (« éclairs et tonnerre »), bref de refouler et de révéler, de refouler en révélant et de révéler en refoulant comme le figure bien cette « éCUme » qui ne recouvre pas tout ce qu'elle est censée dissimuler; la stylistique rimbaldienne, que l'on pourrait qualifier drôlement d'« alitttéralisa- tion » de l'allégorie ou d'allégorisation phonico-soumoise du littéral, plonge ici en abîme.

Et c'est l'envoi limpide, bouleversant et narquois :

> **Car depuis qu'ils se sont dissipés, - oh les pierres précieuses s'enfouissant et les fleurs ouvertes !** - c'est un ennui! **et la Reine, la Sorcière qui allume sa braise dans le pot de terre, ne voudra jamais nous raconter ce qu'elle sait et que nous ignorons.**

Cela se lit sans difficultés : quel écrivain n'éprouve pas la nostalgie des cieux ouverts et ne sait pas combien les « tristesses » qui en découlent, (la mise à mort du petit *moi sablonneux* **et le deuil des jouissances immédiates), sont préférables à l'« ennui » asséchant de la vie sans écrire? Mais le labyrinthe subaquatique du « castor » est toujours aussi rigoureux : pour finir sur les secrets enfouis du texte, l'auteur convoque, en symétrie presque parfaite avec *Dieu/vs/Barbe-Bleue* et dans le champ des contes à dormir/ à éveiller- initier, le personnage de la Reine qui, comme dans *Blanche-Neige*[31], se métamorphose en Sorcière; elle n'utilise pas un miroir mais un pot de terre où elle touille, savante alchimie, la pierre et la fleur, « les galets des vieux déluges » et « le gai venin des liserons ». De l'amadou enfoui dans « Madame », ne subsiste en effet que la « braise » de son savoir mais l'ignorant lecteur pourra malgré tout la déceler dans « le chaos de glaces et de nuit du pôle » :**

> enluminée **comme les dix mois**
> **(**= « dis-moi ! »**) de la nuit** rouge,

Il est donc encore possible de lui arracher quelques secrets en se laissant guider par les « fleurs ouvertes », les « clochettes mouvantes », tout ce qui relie les lys et les liserons sur le « pré des sons »; mais la Reine-Sorcière a si bien réduit en cendres certaines pierres, « splendeurs invisibles », que nous ne pourrons plus jamais les entrevoir : ***eurêka*** **pour Henrika mais pas pour Eucharis qui tient** à **distance les futés ! Il semble que Rimbaud, en défiant son lecteur, s'amuse** à **l'avance de l'inanité de certaines recherches et des pièges qu'il a tendus, de l'effet délibérément égarant, voire délétère des révélations ; dans de nombreux autres passages de son œuvre, il anticipe littéralement sur ce genre de découvertes et pense, d'une part qu'elles seront très longues** à **venir, d'autre part que le surgissement de l'arrière-"fond" sexuel provoquera la « stupeur» de la plupart et causera une « satisfaction irrépressible pour les amateurs supérieurs »[32].**

Le Rimbaud que l'on a voulu donner à **voir ici est davantage un artisan de la formulation qu'un chercheur du « lieu et de la formule ». Dans son autre grand texte en prose,** ***Une saison en enfer,*** **il n'apparaît jamais comme tel, sauf une fois,** à **l'avant-dernier paragraphe :**

> **Cependant, c'est la veille. Recevons**

tous les influx de vigueur et de tendresse réelle. Et à l'aurore, armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes[33].

La tournure angliciste du dernier verbe et le dernier adjectif ne nous autorisent-t-ils pas une lecture littérale? Il est bouleversant alors d'entendre Rimbaud annoncer qu'il va s'atteler à l'écriture des textes des *Illuminations* que l'on connaît aujourd'hui sous le titre de « Ville » et « Villes » : ne sont-ils pas aussi « splendides » que l'autel de « Dévotion »?

NOTES

[1] Jean-Marie Gleize, *A noir*, Paris, Seuil, 1992

[2] Tels que « Mes petites amoureuses » et tous les poèmes repris dans *Une saison*; en revanche, si un poème comme « Le dormeur du val » indique bien le goût du jeune poète pour la chute révélatrice qui contraint le lecteur à tout relire autrement, des poèmes comme « Le bateau ivre » et tous les poèmes antérieurs ignorent ce type de construction et ne recèlent pas de double fond.

[3] Arthur Rimbaud, *O. C.*, Paris, Gallimard, 1972, (p. 106) : pour toutes les citations de Rimbaud, nous nous référons à cette édition.

[4] id.

[5] Robert Faurisson, « A-t-on lu Rimbaud? » in *Bizarre* n°21/22, 1961.

[6] Claude Zissmann, *Ce que révèle le manuscrit des Illuminations*, Paris, "Le Bossu Bitor", 1989.

[7] Alain Borer, *Un sieur Rimbaud se disant négociant*, Paris, Lachenal et Ritter, 1985.

[8] Jean-Louis Comille, *Rimbaud nègre de Dieu*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1989. Ainsi s'achève ici, en beauté, un aperçu trop bref de la recherche rimbaldienne récente.

[9] Op. cit. p. 151.

[10] Op. cit. p. 126.

[11] Op. cit. p. 146.

[12] Je me permets pour cela de renvoyer à mon livre *Cordes* (à paraître chez Clémence Hiver).

[13] Op. cit. p. 55.

[14] in « Comédie de la soif », op. cit. p. 74

[15] C'est à dessein qu'est employée cette tournure, on verra pourquoi plus bas, en relation avec l'Hélicon, séjour d'Apollon et terme grec signifiant le semblable, le même...

[16] Op. cit. p. 152.

[17] Des travaux d'Underwood, (cité à plusieurs reprises par Antoine Adam dans notre édition de référence), au livre de Comille cité plus haut, nombreuses sont les intuitions qui ont mis à jour ce type de jeu translinguistique, sans doute engendré par l'homophonie primordiale Rimbaud / Rainbow.

[18] Op. cit. p. 139.

[19] Op. cit. p. 153.

[20] Et cette nouvelle digression dit bien le caractère tentaCULaire de l'œuvre-hydre : il est extrêmement difficile d'en isoler des éléments !

[21] Op. cit. p. 140.

[22] Op. cit. p. 122.

[23] « Veillées » II.

[24] cf. le début d'« Enfance » I avec ses vagues sans vaisseaux.

[25] Tout près de la me des Hortensias (!), avis à ceux qui veulent des traces au sens propre !

[26] Chiffres pour le brillant latiniste qu'était Rimbaud.

[27] II faudrait "traduire" ici l'intégralité d'Enfance (III), ce « chant qui (vous) fait rougir », justifier notre lecture de « cathédrale » par l'autre cache étymolo-

gique du « lac », (= lat. lac, lactis = lait = sperme !) et par la présence de la « fondrière » avec son « nid de bêtes blanches ».

[28] Voir l'excellent commentaire qu'en fait Claude Pichois dans son édition des *O.C.* (Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 28 pour « Sed non satiata » et p. 886 pour la note).

[29] cf. « Honte » : le chat démon de Roche! « Qu'à sa mort pourtant, ô mon Dieu... »

[30] cf. la l[re] phrase de « Dimanche ».

[31] référence « refoulée » au sens plus riffaterrien du terme : « Barbe-Bleue » induit l'occurrence de « Blanche-Neige » parce que les noms de ces deux personnages-titres sont composés de manière identique dans le même champ sémantique; écartée du fait même de la trop grande probabilité de son apparition, Blanche-Neige est disséminée dans le texte, produisant non seulement le glissement syntaxique de la Reine à la Sorcière mais sans doute aussi « l'éclatante giboulée », le lait qui coule comme le sang etc. Les outils d'analyse sémiotique forgés par Michael Riffaterre *(Sémiotique de la Poésie* et *La production du texte,* Paris, Seuil, 1975 et 1979), sont souvent d'une indéniable efficacité dans l'approche du texte rimbaldien.

[32] C'est très évident dans « Solde », (Op. cit. p. 145), d'où toutes ces dernières citations sont tirées : il est possible d'y lire « les Voix reconstituées » de la façon la plus littérale.

[33] Op. cit. p. 117.

Jean Ricardou La contrainte corollaire

S'agissant de produire, la nécessité se manifeste, entre autres, nul ne l'ignore, sous les espèces de la contrainte. Mais celle-ci peut être appréciée selon un antagonisme : ou bien comme ce qui permet (puisque l'éventuel respect qu'on lui voue autorise); ou bien comme ce qui entrave (puisque l'éventuel irrespect qu'on lui porte empêche). S'agissant de l'écrit, il semble un peu, de nos jours, que la première opinion, celle qui incline à promouvoir les contraintes, se résorbe en divers cercles exigus, et que la seconde, celle qui porte à se libérer des carcans, voie son empire s'étendre. Son empire s'étendre? Oui, parce qu'elle pourrait bien être liée, en tant que son idéologie, au croissant développement des techniques.

C'est, fût-ce au prix d'un trop expéditif raccourci, ce qu'on souhaite faire d'abord ressortir.

1. Déchéance fechniciste

Supposons qu'il s'agisse de mettre quelque navire à l'abri en eau calme. Pour s'en tenir au plus simple, il existe deux cas : ou bien le littoral se montre sinueux, et, présumant qu'elle existe, on cherche une rade protégée (ainsi, jadis, les Phocéens à Massalia); ou bien la côte se trouve rectiligne, et, à présumer qu'on le puisse, on y produit une jetée (ainsi, naguère, les Américains en Normandie).

La première occurrence évoque plutôt la **nécessité** : c'est à l'endroit où

la côte se creusait en bassin qu'on a installé le havre. La seconde suggère plutôt des **pouvoirs** : c'est par l'intermédiaire de matériaux et d'instruments qu'on a établi le port. Ainsi, avec le port naturel, l'accent se place sur les choses et les **contraintes** qu'elles exercent (les conditions auxquelles, pour réussir, il faut obéir). L'on jouit de l'abri pour s'être plié à une formation géographique (l'endroit a été, non point choisi par les navigateurs, mais bien imposé par le site). Et avec le port artificiel, l'accent est mis sur l'homme et sa **liberté** (une maîtrise qui déploie son champ d'efficace). L'on jouit de l'abri pour s'être muni de capacités productives (l'endroit a été, non point imposé par le site, mais bien choisi par les navigateurs).

Ou, si l'on préfère, l'accroissement des techniques favorise un renversement de la perspective. La contrainte (établie par les choses) tend à perdre sa force au profit d'une volition (détenue par l'homme). Ce qui compte, pour lors, c'est, non plus trop les choses dans leur particularité contraignante (puisque celle-ci se fait moins décisive), mais bien plutôt l'homme dans ses « fins » (puisque celles-ci paraissent aux commandes). Et, du coup, l'opération, d'abord inféodée (aux choses), tend à se penser comme capacité (de l'homme). Ce qui compte, pour lors, c'est, non plus les choses comme telles (puisque celles-ci deviennent moins déterminantes), mais plutôt l'homme avec ses « moyens » (puisque ceux-ci s'imposent toujours davantage).

Ou, si l'on aime mieux, l'amplification des techniques se prend à induire, avec le familier diptyque de la **« fin** » et des « **moyens** », un euphorique sentiment de liberté (l'homme fantasmé comme maître de la nature) estompant ce qui semble, hélas, le pérenne ordre des choses (l'homme soumis à un persistant cumul de contraintes). Bref la croissante réussite technique pousse à une ivresse de puissance, et, dès lors favorise, à côté de la précise pensée adéquate à son exercice, un mirage idéologique : l'idéalisme techniciste si l'on veut, lequel invite, et à une fallacieuse inversion du procès opératoire, et à l'effacement des contraintes qui le déterminent.

Serait-on en train de procéder, ici, conjointement, et à une promotion du **naturel,** et à une récusation de la technique? Aucunement. En effet ce que l'on prétend faire saillir, pour l'heure, c'est, non point le naturel en lui-même (cette idée, contestable par ailleurs, autorisant seulement, ici, une célérité de la glose), mais bien **l'existant** sous les espèces du **déjà-là,** voire du **déjà- fait** (cette idée, plus large, convenant aussi bien aux artificiels résultats d'éventuels ouvrages antérieurs). Et ce que l'on épingle, en revanche, c'est, non point le **progrès technique** par lui- même (dont maints acquis sont d'un gain considérable), mais bien, exclusivement, **l'obscurantiste idéologie** qui l'environne (laquelle induit à perdre de vue les contraintes toujours à l'œuvre).

Quoi qu'il en aille, un brin d'attention en sus permet d'apercevoir que la techniciste déchéance des contraintes, dans sa généralité, est, non seulement confortée, mais encore aggravée par l'exercice représentatif.

2. Occultation représentative

La techniciste déchéance des astreintes est **confortée** par l'exercice représentatif? Oui, dans la mesure où les concours que l'exercice représentatif sollicite et les résultats qu'il obtient

passent docilement sous la coupe du familier diptyque, les uns et les autres se renversant en les ordinaires sempiternelles espèces de « **moyens** » requis par une « **fin** ». Ainsi, pour s'en tenir au parangon commun, l'ordinaire schéma de pensée du « **quelque chose à dire** » élisant ses « **moyens d'expression ».**

La techniciste déchéance des contraintes est **aggravée** par l'exercice représentatif? Oui, dans la mesure où les concours sollicités par l'exercice représentatif se trouvent, non plus seulement déchus en « **moyens** », mais, de plus, amenuis, comme tels, dans l'opération elle-même. Ainsi, pour s'en tenir au très banal, quand tel écrit suscite un effet de représentation, et à mesure de leur efficace, la courante évanescence, au fil de la lecture, des mots qui le produisent. Or, escomptée par le lecteur (puisque c'est un effet de représentation, le plus souvent, qu'il espère), et oubliée à force d'habitude (puisque tel est le propre d'un automatisme), cette éclipse, pour peu qu'on s'en avise, semble passible, au moins, d'un examen sur trois registres.

Ou bien sur le registre constatif, avec, par exemple, cette observation[1] de Paul Valéry :

> [Le livre peut suggérer à mes yeux] de s'engager dans un mouvement régulier qui se communique et se poursuit de mot en mot le long d'une ligne, renaît à la ligne suivante, après un bond qui ne compte pas, et provoque dans son progrès une quantité de réactions mentales successives dont l'effet commun est de **détruire à chaque instant la perception visuelle des signes,** pour lui substituer des souvenirs et des combinaisons de souvenirs.

Ou bien sur le registre semi-analytique, avec, par exemple, certains propos de Jean-Paul Sartre. Ainsi, sachant que ce qu'il vise, ici, avec la « parole » ou « parler », c'est, en fait, l'écrit en « prose », le philosophe observe, d'une part, la réduction ustensilitaire[2] des concours requis, bref, ce qu'on vient de nommer leur idéologique déchéance au rang de « **moyens** », et, d'autre part, leur tendanciel effacement opératoire[3] :

> Pour [l'homme qui parle, les mots] sont des conventions utiles, des **outils** qui s'usent peu à peu **et qu'on jette** quand ils ne peuvent plus servir,
>
> Ainsi arrive-t-il souvent que nous nous trouvions en possession d'une certaine idée qu'on nous a apprise par des paroles, **sans pouvoir nous rappeler un seul des mots qui nous l'ont transmise.**

Ou bien sur le registre analytique, avec, pourquoi non, les soins de la nouvelle discipline qui prétend au nom de textique, puisque celle-ci s'est efforcée d'en fournir une explication au cœur de sa théorie exhaustive des structures de l'écrit. Voici, au plus bref, et selon des caractères moindres permettant au lecteur pressé, ou rétif à cette sorte de travail, d'aisément passer outre, quelques indications à cet égard :

> En textique, Ton appelle, d'une part, **effet orthoreprésentatif** d'un écrit l'éventuelle représentation que celui-ci provoque, et Ton précise, d'autre part, que cet effet survient chaque fois qu'une occurrence donnée, une série de **grammes** disons, permet que s'ajoute, pour le spectateur, une autre idée à celles que Ton peut se faire d'elle- même (à savoir, par exemple, qu'il s'agit d'une suite de traces littérales alignées dans une zone faisant contraste). L'on nomme **effet orthoreprésentatif d'occultation,** du coup, le tendanciel effacement qu'en son exercice l'éventuelle **orthoreprésentation** inflige aux prétendus « moyens » qu'elle mobilise[4].

L'on montre, également, que ces deux effets conjoints surviennent quand se produit un **échange orthoreprésentatif,** c'est-à-dire chaque fois que cette série de **grammes** peut être remplacée par une formule distincte, de même espèce notamment, sur la base d'une équivalence d'idée autre que celles qu'on peut, respectivement, se faire d'elles-mêmes[5]. En effet, supposons une difficulté représentative, celle, par exemple, pour rester au plus simple, que Ton rencontre avec un mot isolé « dont on ignore le sens ». Sa résolution demande les secours, notamment, soit d'une personne censée plus compétente, soit de certains instruments du savoir (comme un dictionnaire de langue). Or ce que Ton recueille, dans les deux cas, revient, pour l'essentiel, à « une autre façon de dire ». Par suite, Ton peut admettre que **l'effet orthoreprésentatif** survient sans peine quand le spectateur possède, notamment, au sein de son **répertoire appris,** une formule qui peut être échangée avec l'occurrence en cause sur la base d'une équivalence d'idée autre que celles que Ton peut, respectivement, se faire d'elles-mêmes[6].

Dès lors **l'effet orthoreprésentatif d'occultation** s'explique de la façon suivante. Si **l'effet orthoreprésentatif** provoque le tendanciel effacement des prétendus « moyens » qu'il mobilise, c'est que, selon **l'échange orthoreprésentatif,** il provient d'un **remplacement inachevé :** non seulement d'espèce mentale (celui-ci n'a pas lieu noir sur blanc), mais encore d'ordre virtuel (il suffit qu'il soit ressenti comme loisible). Bref, d'un côté, la première occurrence, celle qui est inscrite, tend à disparaître (puisqu'elle ne saurait être **orthoreprésentative** qu'à être remplacée), et, d'un autre côté, la seconde, celle qui est requise, ne vient guère paraître (puisque, pour concourir à T **orthoreprésentation,** elle n'a pas besoin d'être actualisée)[7].

Serait-on en train de préparer, ici, une récusation de la technique représentative? Aucunement. En effet ce que l'on met en cause, pour l'heure, c'est non point **l'accomplissement représentatif** en lui-même (dont d'in nombrables résultats soutiennent la pertinence), mais bien, exclusivement, **l'obscurantiste sensation** qui l'accompagne (laquelle, avec l'ustensilitaire effacement des concours requis, porte sans cesse à perdre de vue les contraintes à l'œuvre et les problèmes qui en découlent).

Quoi qu'il en aille, un rien d'attention en sus permet d'apercevoir que la représentative déchéance des contraintes peut être battue en brèche, de façon positive, par deux mécanismes intelligibles : la coercition accrue, l'exaltation autonome.

2. Coercition transparitive

De **façon positive?** Oui. En effet l'on ne saurait infliger à la représentation d'excessifs saccages, puisque, d'une part, ce qui serait lors contesté, avec eux, c'est, non point, ainsi qu'il sied, l'obscurantiste idéologie liée à la représentation, mais bien, pernicieusement, le fructueux exercice représentatif lui-même, et puisque, d'autre part, ce qui serait lors obtenu, avec eux, c'est, non point, ainsi qu'il sied, une solution du problème, mais bien, malencontreusement, le fallacieux retrait de la question.

La **coercition accrue?** Oui. En effet si le succès technique incite, selon le diptyque de la « **fin** » se subordonnant des « **moyens** », à une idéologique déchéance des contraintes en vigueur, alors nulle peine à saisir que l'adjonction, aux astreintes dont la représentation joue et se joue, de supplémentaires obligations puisse rebrousser la tendance en rechargeant d'une vertu coercitive l'écrit que l'idéologie techniciste minimise sous cet angle.

L'exaltation autonome? Oui. En effet si le succès représentatif conduit, par lui-même, à une occultation des

prétendus « **moyens** » requis, alors nulle difficulté à comprendre que l'ajout de supplémentaires accentuations, du moins si celles-ci évitent, d'une part, d'être défectueuses (sous peine, ce qui, l'on vient de l'apercevoir, est exclu, de ravager entre autres la représentation), et, d'autre part, d'être inféodées à la représentation (sous peine, ce qui, nulle peine à le saisir, serait inconséquent, d'en promouvoir l'exercice), puisse inverser la tendance en rechargeant d'une phosphorescence l'écrit que l'opération représentative éclipse. Or, cela, il est loisible de le saisir d'une façon moins vague :

> En textique, l'on appelle **effet de trans- parition** la possible insistance, dans un écrit, des « moyens », matériels notamment, qu'en son fonctionnement l'éventuelle **orthoreprésentation** à la fois mobilise et, en son conjoint **effet d'occultation,** estompe[8]. Et Ton observe qu'ils peuvent survenir, ou bien de façon directe, ou bien de façon indirecte.
>
> L'on montre que les **effets de transpari- tion directs** ne peuvent s'imposer, eux- mêmes, sans le jeu, outre les arrangements **orthoreprésentatifs,** de certaines liaisons supplémentaires. L'on signale, dès lors, que ces **effets de transparition directs** peuvent, soit se mettre au service de **Tor- thoreprésentation,** soit surgir par-delà **T orthoreprésentation.** S'ils se mettent au service de **l'orthoreprésentation,** et, puisqu'ainsi ils en renforcent l'exercice, ils sont dits contribuer à **Tortho(hyper)- représentation.** S'ils s'imposent par delà **T orthoreprésentation,** et puisqu'ainsi ils en outrepassent la vigueur, ils sont dits concourir à **Torthométareprésentation.** L'on précise, non moins, que ces **effets de transparition directs** peuvent être, soit corrects, soit fautifs. S'ils sont fautifs vis- à-vis de **Tortho(hyper)représentation,** ils sont dits **caco(hyper)représentatifs.** S'ils sont fautifs vis-à-vis de **Torthométareprésentation,** ils sont dits **caco- métareprésentatifs[9].**
>
> L'on montre, également, que des **effets de transparition indirects** surviennent, déjà, plus ou moins, chaque fois que l'écrit subit des contraintes qui outrepassent les astreintes **orthoreprésentatives.** En effet l'obéissance à ces contraintes spéciales peut produire, d'elle-même, un certain gauchissement de **Torthorepré- sentation,** lequel, d'une manière détournée, recharge à cet endroit l'écrit d'une certaine capacité transparitive[10].

Toutefois on distingue sans peine que la coercition accrue et l'exaltation autonome, loin d'être des mécanismes séparés, sont structuralement conjoints.

En effet, d'une part, pour être **indépendante** de la représentation, l'exaltation demande que sa venue en outrepasse la manœuvre, bref échappe à ses exigences. Et cette nécessité programme, essentiellement, une **coercition** quant à la **place** : l'exaltation **autonome** ne saurait surgir, en l'écrit, pour l'essentiel, qu'à des places spéciales qui ne sont point totalement gérées, comme telles, respectivement, par la représentation.

En effet, d'autre part, pour être **directe** outre la représentation, l'exaltation demande que les occurrences concernées soient titulaires d'au moins une relation spéciale en surcroît. Et cette nécessité programme, essentiellement, une **coercition** quant à la **forme :** l'exaltation **directe** ne saurait surgir, en l'écrit, pour l'essentiel, qu'avec la venue, en certaines places respectivement spéciales, de certaines formes respectivement spéciales. Or, cela, il est loisible de le saisir d'une façon moins vague :

> En textique, Ton appelle paramètre **cho- rique**[11] l'aspect de la place, paramètre **morphique**[12] l'aspect de la forme, et **dia- phérisme**[13] le caractère spécial qui peut affecter une relation. L'on précise, également, qu'une **transparition directe** survient avec le cumul, nommé **couple transparitif,** d'un **diaphérochorisme** et

d'un **diaphéromorphisme.** Puis on montre qu'un **couple transparitif** ne saurait être **orthométareprésentatif** que s'il est lié à un **couple accréditif,** c'est-à-dire, s'il se trouve, d'une part, indépendant de **l'orthoreprésentation,** bref constitué outre ses exigences, et, d'autre part, intégré à **l'orthoreprésentation,** ce qui suppose, selon un retournement, que ce soit **T orthoreprésentation,** au contraire, qui s'établisse en lui obéissant[14].

3. Contraintes supplémentaires

Or, s'il en va un peu ainsi, ce que l'on intitule, parfois, les « littératures à contraintes »[15], et qu'il semble plus adéquat, peut-être (pour se soustraire, d'une part, à une notion théoriquement incertaine, sauf erreur, la « littérature », et, d'autre part, à l'illusion qu'un certain reste en serait affranchi), de nommer **l'écrit à contraintes supplémentaires,** ou, si l'on préfère, **l'écrit surcontraint,** se trouve investi d'un rôle majeur. En effet loin de se réduire, esthétique pour d'aucuns, à un aimable multimillénaire divertissement de plumitifs, et que ses profils opérateurs, au fil des siècles, l'aient ressenti ou non, **l'écrit surcontraint** se trouve contredire, noir sur blanc, par les offices d'une inventivité persistante, non seulement l'obscurantiste idéologie tech- niciste de la « **fin** » et des « **moyens »,** mais encore l'obscurantiste mécanisme représentatif lui-même qui suppose, à mesure, **l'éclipse de ses propres traces.** Bref, sous cet angle, **l'écrit surcontraint** pourrait bien combattre, à ses façons, une régnante multiple force de méconnaissance.

Ainsi, sous cette vue, l'on ne saurait que suivre, par exemple, non seulement, en général, les versificateurs de maintes obédiences, mais encore, en particulier, la contemporaine entreprise intitulée *Ouvroir de littérature poten tielle*, puisque celle-ci, s'agissant de l'écrit, voue nombre de ses travaux à l'invention de contraintes nouvelles, et qu'elle en soumet la pertinence, le plus souvent, au test pratique de l'accomplissement.

Toutefois, c'est ici, sauf à lire l'œil clos, qu'il sied d'un brin ralentir et d'envisager, avec un peu de soin, à titre d'aperçus, quant à la versification, la classique forme du sonnet, et, quant aux efforts oulipiens, le célèbre lipo- gramme vocalique.

Si l'on considère, par exemple, cet écrit[16] de Stéphane Mallarmé :

HOMMAGE

Le silence déjà funèbre d'une moire Dispose plus qu'un pli seul sur le mobilier Que doit un tassement du principal pilier Précipiter avec le manque de mémoire.

Notre si vieil ébat triomphal du grimoire, Hiéroglyphes dont s'exalte le millier A propager de l'aile un frisson familier ! Enfouissez-le moi plutôt dans une armoire.

Du souriant fracas originel haï Entre elles de clartés maîtresses a jailli Jusque vers un parvis né pour leur simulacre,

Trompettes tout haut d'or pâmé sur les vélins, Le dieu Richard Wagner irradiant un sacre Mal tu par l'encre même en sanglots sibyllins.

l'on distingue, sitôt, bien sûr, d'une part, qu'il s'agit d'un **écrit à contraintes supplémentaires,** puisqu'il obéit, pour le moins, disons à la métrique de l'alexandrin ainsi qu'à la distribution canonique des rimes, et, d'autre part, qu'il est le siège d'une **exaltation directe,** puisque, pour le moins, les sons à la rime, loin de subir l'éclipse régnante, à l'ordinaire, au fil de la représentation, ne laissent point, en vertu d'une résonance si l'on veut, de périodiquement transparaître. Or,

cela, il est loisible de le saisir d'une façon moins vague :

> En textique, l'on aperçoit sitôt, dans cet écrit, un **couple transparitif,** puisque, pour rester au plus simple, les rimes conjoignent un **diaphéromorphisme** (ou, plus précisément, ici, un **isomorphisme)** et un **diaphérochorisme** (ou, plus précisément, ici, un **isochorisme).** En effet, avec elles, d'identiques sonorités, voire le plus souvent d'identiques **grammes,** se trouvent en identique position, à la fin des alexandrins. L'on aperçoit également que ce **couple transparitif** est lié à un **couple accréditif.** En effet, d'un bord, cette **transpari- tion directe** est **indépendante** de l'**orthoreprésentation,** puisque celle-ci ne demande aucunement que les mots voués à la satisfaire obéisse à la nécessité de répartir des sons identiques toutes les douze syllabes, et, d'un autre bord, que cette **directe transparition indépendante** est **intégrée** à la représentation, puisque celle-ci, manifestement, s'est établie en déférant à cette exigence même. Ainsi la structure des rimes satisfait bien aux critères de **l'orthométareprésen- tation.**
> Sachant qu'en textique l'on appelle **orthoscriptures** les structures par lesquelles survient un effet **d'orthoreprésentation,** et **orthotextures** les structures par lesquelles survient un effet **d'ortho-métareprésentation,** il est clair que le système des rimes relève d'une **orthotexture.** Cependant, comme, dans cette discipline, ces structures sont spécifiées, de manière principale, sur le paramètre de la place, et, subsidiairement, sur le paramètre de la forme, l'on stipule qu'il s'agit d'une **ortho(isochoro)texture isomor- phique.**

Si l'on considère maintenant, par exemple, ce début d'un écrit[17] de Georges Perec :

> **L'ambition du « Scriptor », son propos, disons son souci, son souci constant, fut d'abord d'aboutir à un produit aussi original qu'instructif, un produit qui aurait, qui pourrait** avoir un pouvoir stimulant sur la construction, la narration, l'affabulation, l'action, disons d'un mot, sur la façon du roman d'aujourd'hui.

l'on distingue, assez vite, bien sûr, d'une part, qu'il s'agit d'un **écrit à contraintes supplémentaires,** puisqu'il obéit à l'exigence de ne point comporter la plus fréquente lettre[18] des écrits français, le « e », et, d'autre part, qu'il est, même si moins nette qu'avec les rimes, le siège d'une **exaltation,** laquelle s'avère offrir deux faces : d'un côté, la curieuse exaltation du « e », qui en vient, pour ainsi dire, à « briller par son absence »; d'un autre côté, la conjointe exaltation du **reste,** qui se prend, fût-ce de manière diffuse, et l'on y reviendra, à briller par les offices d'une singulière densité. Or, cela, il est loisible de le saisir d'une façon moins vague :

> En textique, on l'a précisé, le **couple transparitif** conjugue un **diaphéromorphisme** et un **diaphérochorisme.** Seulement ici, évidemment, sa structure se trouve un peu singulière, et, cela, sous l'angle, non point trop du **diaphéromorphisme,** puisqu'il s'agit, en somme, d'un **isomorphisme en « e** », mais bien du **diaphérochorisme,** puisqu'il s'agit d'un jeu, non point de places présentes, mais bien de places absentes (dans la mesure où noter que telle lettre est absente en quelque site revient à dire qu'il n'y existe aucune place pour elle). Dès lors, tandis que le jeu des places présentes permet au **diaphérochorisme** d'être, soit un **isochorisme,** comme avec les rimes classiques, soit un **antichorisme,** comme avec les « rimes » en symétrie, soit un **paracho- risme,** comme avec les « rimes » contiguës, soit un **hyperchorisme,** comme avec les « rimes » superposées, le jeu des places absentes, quant à lui, voue le **diaphérochorisme** à être spécifié comme un **lipochorisme**[19]**.** Par suite l'on peut stipuler que le **couple transparitif** prodigue, en l'espèce, le cumul d'un **isomorphisme** et d'un **lipochorisme.**

> L'on distingue pour lors, également, que ce **couple transparitif** est lié à un **couple accréditif.** En effet, premièrement, cette **transparition paradoxale** est **indépendante** de **l'orthoreprésentation,** puisque celle-ci ne demande aucunement que les mots voués à la satisfaire obéissent à la nécessité de ne point comporter la lettre **« e** », et, deuxièmement, cette **paradoxale transparition indépendante** est intégrée à la représentation, puisque celle-ci, manifestement, la lettre « **e** » étant la plus fréquente en l'écrit français, s'est établie en déférant à cette exigence même. Ainsi, la structure de ce lipogramme satisfait ouvertement aux critères de **l'orthométa- représentation** et mérite le nom **d'orthotexture.** Cependant, comme, en textique, on Ta noté, ces structures sont spécifiées, de manière principale, sur le paramètre de la place, et, subsidiairement, sur le paramètre de la forme. Ton stipule qu'il s'agit d'une **ortho(lipochoro)texture isomor- phique[20].**

Cependant, qu'il se confirme, ainsi, que tel sonnet de Mallarmé et telle phrase de Perec offrent d'irrécusables **écrits surcontraints** ne veut pas dire, pour autant, que, sous cette vue, ils aillent entièrement au bout de la logique à l'œuvre.

4. Défectuosités latérales

Davantage, que l'hypothèse en soit permise, il se pourrait un peu que ce fût, elle-même, **l'attention fascinée** par les contraintes qui formât, sous l'angle de la logique à l'œuvre, soit un **frein** à son déploiement, soit un **symptôme** de sa sous-estimation.

L'attention fascinée ? Oui. En effet voilà ce qu'accrédite, d'une part, chez le premier, un irrécusable penchant, et pour les rimes rares (celles, disons, redoublées, des sonnets en « **ix** »), et pour les rimes riches (celles, disons, que multiplie *La prose pour des Esseintes)*, d'autre part, chez le second, une attirance pour les lipogrammes multiples (ceux, disons, d'*Alphabets*, qui, l'affaire étant aggravée, nul ne l'ignore, d'une redoutable astreinte sérielle, proscrivent chacun, même si les moins fréquentes dans l'écrit français, chaque fois... quinze lettres).

Un **frein** à la logique de l'astreinte? Oui. Toutefois, avant de le faire saillir, mieux vaut intercaler certaines précisions quant aux vices dont peut souffrir un **écrit surcontraint.** Si Ton envisage les failles que peut subir un exercice rigoureux des contraintes, force est d'admettre, vite, qu'elles se divisent en deux : les défectuosités principales, les défectuosités latérales.

Les **défectuosités principales ?** Oui, celles, évidemment, qui pourraient affaiblir la **vigueur** de la contrainte en cause. Ainsi, s'agissant de la rime, l'irrespect qui serait advenu si le sonnet de Mallarmé avait offert, par exemple, au vers dix, l'occurrence : « Entre elles de clartés maîtresses a **paru** ». Ainsi, s'agissant du lipogramme, l'irrespect qui serait advenu si la phrase de Perec avait fourni, par exemple, au début, l'occurrence : « L'ambition du scripteur ». Or, cela, il est loisible de le saisir d'une façon moins vague :

> En textique, Ton appelle **cacoscriptures** les structures par lesquelles survient un effet de **cacoreprésentation,** et **cacotex- tures** les structures par lesquelles survient un effet de **cacométareprésentation.** Dès lors il est facile de préciser que le vice principal, s'agissant de la rime, relève d'une **caco(morpho)texture,** puisque c'est une forme inadéquate qui s'installe à une place qui convient, et, s'agissant du lipogramme, ressortit à la **caco(choro)- texture,** puisque c'est une forme adéquate qui s'inscrit à une place qui ne convient pas[21].

Les **défectuosités latérales?** Oui, celles, également, qui pourraient amol

lir la **logique** de la contrainte en cause. Ou, si l'on préfère, celles qui tendent à survenir quand c'est à coût trop bas que la contrainte est satisfaite, bref quand on se prend à contredire, en somme, dans la pratique, plus ou moins, le principe même auquel, non sans discernement sous un angle, il se trouve qu'on a souscrit.

Ainsi, s'agissant de la rime, la défectuosité latérale peut surgir, notamment, dans l'intervalle des occurrences requises, avec l'éventuelle distribution non spécialement structurée d'occurrences identiques ou semblables. En effet, et sans trop entrer ici dans les détails, l'on peut dire que ce qui s'impose, pour lors, n'est rien de moins qu'une altération, sans bénéfice, de la périodicité choisie, puisque des occurrences intermédiaires viennent, erratiquement, en perturber le cours. Par exemple, et au plus bref, l'on ne saurait faillir d'apercevoir, dans le poème de Mallarmé, au vers huit, et d'autant plus qu'à une place prépondérante, l'hémistiche, la perturbation distributive commise par le vocable **« moi** », lequel comporte deux des sons du triphone à la rime : « Enfouissez-le **moi** plutôt dans une **armoire** ». Or, cela, il est loisible de le saisir d'une façon moins vague :

> En textique, avec les concepts stipulés plus haut, il est possible de préciser que si, dans le cas du vice principal, l'absence du son à la rime provoque une **caco(morpho)texture,** puisque c'est une forme inadéquate qui s'installe à une place qui convient, en revanche, dans le cas du vice latéral, la présence du son hors la rime provoque une **caco(choro)texture,** puisque c'est une forme adéquate, fût-ce par approximation, qui s'inscrit à une place qui ne convient pas.

Ainsi, s'agissant du lipogramme, la défectuosité latérale peut surgir, notamment, avec une distribution non spécialement structurée, pour l'essentiel un fâcheux voisinage, de certaines des lettres admises. En effet, et sans trop entrer ici dans les détails, l'on peut dire, d'une part, du côté de la lettre proscrite, et d'autant plus qu'elle est fréquente dans la langue choisie, qu'il existe, selon une facilité, la tentation, soit de requérir tel autre idiome, soit de répéter les mots qui la bannissent, et, d'autre part, du côté des lettres permises, et d'autant plus qu'elles sont fréquentes selon la statistique, la tendance à d'erratiques répétitifs agglomérats. Par exemple, et au plus bref, l'on ne saurait faillir d'apercevoir, dans l'écrit de Perec, et la tentation, et la tendance.

La tentation? Oui, avec ce qu'il semble licite d'appeler une **crue lipogrammatique en trompe l'œil,** puisque la fabrication du lipogramme se fait, çà et là, au plus simple, soit avec ce qu'il est loisible d'appeler une **complaisance joycienne** (le polyglot- tique recours au latin « **Scriptor** »), soit avec une réitération des vocables qui ont déjà permis d'en fabriquer (« son **souci,** son **souci** constant » et « un **produit** [...], un **produit** qui aurait », ainsi que « **disons** son souci [...], **disons** d'un mot »).

La tendance? Oui, avec ce qu'il paraît loisible d'appeler une **crue lipogrammatique par agglomérats répétitifs,** puisque le refus de la lettre « **e »** suscite obligatoirement une inflation des autres voyelles, lesquelles favorisent le voisinage de certains des groupements qu'elles permettent. Ainsi la promiscuité des « on » (« son propos, disons son souci, son souci constant », et, à un degré moindre, mais perceptible à cause de la redite précédente, « disons [...] façon »), des « dab »

(« d'abord d'aboutir »), des « pou » (« pourrait avoir un pouvoir »), des « voir » (« avoir un pouvoir »), et celle, avec plusieurs voyelles en association, de la consonne « d » (« disons d'un mot, sur la façon du roman d'aujourd'hui »). Or, cela, il est loisible de le saisir d'une façon moins vague :

> En textique, et avec les concepts stipulés plus haut, il est possible de préciser qu'il s'agit, ici, de **situations transparitives,** puisque chaque fois est à l'œuvre le couple d'un **diaphérochorisme** et d'un **diaphéromorphisme.** Un **diaphérochorisme?** Oui, sous les espèces d'un **parachorisme,** puisque les occurrences en cause se trouvent voisiner. Un **diaphéromorphisme?** Oui, sous les espèces d'un **isomorphisme** puisque les occurrences en cause sont identiques. Bref l'écrit est investi de profuses **séries transparitives,** selon des **parachorismes** en « on », en « dab », en « pou », en « voir », en « d ».
>
> Dès lors, sous l'angle structural, sitôt se pose, bien sûr, une première question connexe : ces **couples transparitifs** sont- ils liés à un **couple accréditif?** Ou, si l'on préfère, les **transparitives séries** en vigueur seraient-elles, comme les rimes, tout à la fois indépendantes de **l'ortho- représentation** et intégrées à elle? La réponse est immédiate : aucunement. En effet elles ne sont pas indépendantes de **l'orthoreprésentation,** car, à l'inverse des rimes, qui avec la règle métrique jouissent d'une distribution autonome, lesdites **séries transparitives** surviennent, celui-ci fût-il soumis à la contrainte lipogrammatique, à partir de l'exercice représentatif lui-même. Ou, si l'on préfère, lesdites **séries transparitives** ne sauraient concourir à des **orthotextures.**
>
> Dès lors, sous l'angle structural, sitôt se pose, bien sûr, une seconde question connexe : ces **couples transparitifs dépendants** de la représentation en renforcent-ils l'exercice, bref concourent-ils à ce que l'on nomme, en textique, rappe- lons-le, une **ortho(hyper)représenta- tion** ? La réponse est immédiate : aucunement. En effet Ton ne voit rien, dans telles séries, qui apporte le moindre souligne ment spécifique à ce qui se trouve formulé. Ou, si Ton préfère, lesdites **séries transparitives** ne sauraient concourir à des **ortho(hyper)scriptures.**
>
> Par suite, Ton peut ajouter, d'abord, qu'elles relèvent du registre **cacotextural,** puisqu'elles comportent une portion de la structure nécessaire (le **couple transpari- tif),** tout en étant dépourvues de l'autre (le **couple accréditif).** Et Ton peut ajouter, ensuite, que, dans la mesure où elles souffrent d'un défaut de subordination, vis-à- vis, et de **Torthométareprésentation,** et, accessoirement, de T **orthoreprésentation,** il s'agit de **caco(hypotaxo)tex- tures**[22]**.** Cependant comme, en textique, ces structures, rappelons-le, sont spécifiées, de manière principale, sur le paramètre de la place, et, subsidiairement, sur le paramètre de la forme, Ton stipule qu'il s'agit de **caco(hypotaxo-parachoro)tex- tures isomorphiques**

5. Contraintes corollaires

Ces précisions ayant été fournies, le moment semble venu, premièrement, d'établir une conceptualité adéquate pour la coercitive logique en jeu, et, deuxièmement, de nourrir d'une argumentation l'hypothèse, hasardée plus haut à son endroit, selon laquelle, rappelons-le, une attention fascinée par la contrainte pourrait bien constituer, d'une part, un **frein** à son déploiement, et, d'autre part, un **symptôme** de sa sous-estimation.

La **conceptualité adéquate** ? Voici quel paraît devoir en être l'essentiel : une astreinte principale implique, généralement, comme sa correspondante organique, une astreinte liée qui en règle les à-côtés. Dès lors, s'agissant de l'écrit, il semble, sous bénéfice d'inventaire, prudent d'envisager toute éventuelle astreinte supplémentaire comme, en fait, un système double, avec, d'une part, l'astreinte proprement dite, que l'on peut nommer **contrainte majeure,** et, d'autre part, son astreinte

liée, que l'on peut nommer **contrainte corollaire.**

Un **frein** au déploiement de la contrainte ? Voici quel semble son principe : l'écrit a ses raisons que le pur faire ignore. Sous cette vue, et tant qu'il ne bénéficie point d'une théorie suffisamment puissante, le scripteur, quelle qu'en soit l'excellence, risque d'être limité par les **œillères de sa pratique.** Ainsi, s'agissant de la rime et du lipogramme, les immédiates difficultés qui, sur place, se posent, tendent à développer une **focalisation opératoire,** laquelle occulte les structurales défectuosités latérales qui tendent concurremment à survenir : l'erratique intrusion, rappelons-le, d'une part, dans le cas de la rime, d'occurrences identiques ou semblables ailleurs qu'en les lieux pertinents, d'autre part, dans le cas du lipogramme, et de faciles redites lexicales, et de répétitifs fâcheux agrégats. Ou, si l'on préfère, l'attention fascinée que, du fait de sa pratique même, l'opérateur se trouve porter à la contrainte en jeu, tend à mettre un **frein** à la satisfaction de l'astreignante logique à l'œuvre.

Le **symptôme** de sa sous-estimation? Voici quel semble son principe : l'astreinte a ses raisons que la pratique subodore. En effet prétendre, ainsi qu'on vient de s'y hasarder, que des scripteurs, Mallarmé et Perec en l'espèce, n'ont point toujours garanti leurs feuillets de certaines structurales défectuosités latérales, revient à soutenir que, faute, il se pourrait, d'une théorie suffisamment puissante pour leur offrir un recul, ce qu'ils ont mis en œuvre, c'est, dans tel cas, non point l'astreinte complète en sa dualité, mais bien seulement sa portion flagrante (la **contrainte majeure),** privée de sa portion discrète (la **contrainte corollaire).**

Ou, si l'on préfère, ce qui, sous cet angle, et non sans paradoxe, caractérise les deux amateurs de contraintes plutôt fortes, c'est qu'ils procèdent, çà et là, l'un et l'autre, à une **atténuation du système contraignant.**

Non sans paradoxe ? Oui, du moins aussi longtemps qu'on se prive d'admettre leur goût pour une crue des **contraintes majeures** comme la solution fournie, mais autrement et ailleurs qu'il sied, au problème, subodoré sans être localisé, que seul l'instance des **contraintes corollaires** peut résoudre. Ou, si l'on aime mieux, l'attention fascinée que, du fait de sa pratique même, l'opérateur se trouve porter à l'immédiate contrainte en jeu pourrait bien être le **symptôme pratique d'un insu théorique,** ou, de façon moins exiguë, le **symptôme pratique d'un insu théorique suscitant un frein pratique.**

6. Corollaires soustractives

Cependant, quoi qu'il en aille, un grain d'attention en sus permet d'apercevoir que le domaine des **contraintes corollaires** se divise en deux fois deux. En effet sous l'angle opératoire, se laissent distinguer les **corollaires programmatiques,** celles que s'impose d'emblée, éventuellement, le scripteur, et les **corollaires métaprogramma- tiques,** celles que s'inflige après coup, éventuellement, le rescripteur. Et, sous l'angle structural, se laissent discerner les **corollaires soustractives,** celles qui opèrent par élimination, et les **corollaires additives,** celles qui procèdent par adjonction.

Les **corollaires soustractives ?** Oui. En effet si les **astreintes corollaires** incitent au traitement des contrecoups produits par les **astreintes majeures,** il semble clair qu'elles puis

sent y inviter selon une élimination des possibles défectuosités latérales. Du coup, les **corollaires soustractives,** nécessairement **métaprogramma- tiques** pour les exemples en l'espèce choisis, reviendraient à proscrire l'excessif « **moi** », au huitième vers du sonnet de Mallarmé, et à réduire les excessifs voisinages en « **on** », en **« dab** », en « **pou** », en « **voir** », en **« d** » dans la phrase de Perec. Or, cela, il est loisible de le saisir d'une façon moins vague :

> En textique, l'on appelle **cacostructuro- lyse** l'élimination, ou du moins l'atténuation, des structures défectueuses. Ainsi, à la suite des spécifications précédentes, il devient possible de stipuler que la **corollaire soustractive** invite, **métaprogram-matiquement,** dans le sonnet de Mallarmé, à une **caco(choro)texturolyse,** et, dans la phrase de Perec, à cinq **caco-(hypotaxo-parachoro)texturolyses.**

Seulement, avoir établi, ainsi, fut- ce avec le concours d'une théorie luxuriante, certaines **corollaires soustractives,** ce n'est pas encore, pour autant, s'agissant de contraintes, être allé au bout de la logique à l'œuvre.

En effet, de même, l'on a cru le faire saillir, qu'il existe une limitation de la pratique par insuffisance de la théorie, de même il existe une limitation de la théorie par insuffisance de la pratique. C'est que, s'agissant de l'écrit, une analyse ne saurait être dite accomplie, comme telle, tant que, pour les éventuelles défectuosités aperçues, elle n'a point établi, à titre, en quelque sorte, de diagnostic terminal, si, dans le secteur envisagé de l'écrit, elles appartiennent ou non au registre de l'évitable. Or ce diagnostic n'est accessible, évidemment, qu'à la stricte condition, pour le théoricien, de mettre à son tour « la main à la pâte ». Ou, si l'on préfère, l'enchaînement de la pratique et de la théorie est, non point un commode slogan ornemental à telle époque ressassé, mais bien, dès lors du moins qu'on s'en avise, une exigence de l'écriture et de la théorie. De l'écriture ? Oui, puisque, on l'a observé plus haut, l'effort théorique relance l'écriture par ses analyses. De la théorie? Oui, puisque, on l'a souligné à l'instant, l'effort scriptuel parachève l'analyse que la théorie permet. C'est le résultat de cet effort un peu défini que les texticiens appellent un RAPT, c'est-à-dire un Récrit Avisé Par la Textique...

Tel est donc, sauf abusif penchant pour l'inconséquence, l'effort auquel il sied maintenant de s'astreindre. Toutefois, et parce que, *VOuLiPo* étant toujours en vigueur, l'on peut espérer, ainsi, ouvrir un dialogue fertile,, pourquoi non un débat serein, l'on propose une prime récriture avisée par la textique, non point du vers de Mallarmé, déjà du reste offerte ailleurs[23], mais bien du seul commencement de *Un roman lipogrammatique :*

> L'ambition du plumitif, son primordial souci, commandât-il maints calculs ingrats, fut, sans faillir jamais quant au but, d'offrir un produit aussi original qu'instructif, issu d'un postulat influant si fort sur la construction, la narration, l'affabulation, l'action qu'il gauchirait partout, au prix d'un oubli nul selon un soin assidu, l'optimum du roman sous nos climats.

Une **prime récriture?** Oui, parce que, on le verra sous peu, il est loisible d'en offrir une autre, légèrement différente. **Avisée par la textique?** Oui, dans la mesure où elle s'applique à amenuir ce qu'on a cru licite de nommer la tentation et la tendance. La tentation ? Oui, par une réduction des faci

lités lipogrammatiques : la complaisance polyglottique (« **Scriptor** » devenant « **plumitif** »), et, avec des compensations quant à la longueur, les diverses redites (« **son souci, son souci constant** », par exemple, devenant **« son primordial souci, commandât- il maints calculs ingrats** »). La tendance? Oui, par une réduction des répétitifs agglomérats (« disons, d'un mot, sur la façon **du** roman d'aujourd'hui », entre autres, devenant « **qu'il gauchirait partout, au prix d'un oubli nul selon un soin assidu, l'optimum du roman sous nos climats »).**

7. Corollaires additives

Les **corollaires additives** ? Oui. En effet si les **astreintes corollaires** incitent au traitement des contrecoups produits par les **astreintes majeures,** il semble clair qu'elles puissent y inviter, également, selon une exploitation des éventuelles défectuosités ou des éventuelles particularités ainsi produites.

Ainsi, s'agissant du sonnet de Mallarmé, la remarque précédente, concernant le son « moi » à la sixième syllabe, incline notamment à examiner ce qui survient, aussi, dans toute la colonne des hémistiches. Or, sous cet angle au moins, il est facile de noter, au premier vers de chaque strophe, la présence de l'un des sons à la rime, « déjà » et « moire », « ébat » et « grimoire », « fracas » et « haï », à l'exception toutefois de l'ultime tercet qui, avec « d'or » et « vélin », ne laisse pas de s'inscrire en faux.

Dans ce cas, la **corollaire additive,** nécessairement **métaprogramma-** *tique, en l'espèce, on l'a noté,* reviendrait à prescrire, au lieu de la défectuosité, une occurrence permettant de satisfaire la règle construite en les autres positions identiques. Or, cela, il est loisible de le saisir d'une façon moins vague :

> En textique, l'on appelle **orthostructuro- génèse,** soit la production, soit l'accentuation de structures correctes. Ainsi, à la suite des spécifications précédentes, la série des hémistiches dans les vers initiaux de chaque strophe est une **caco(morpho)texture.** En effet, elle est d'ordre **textural,** puisque la représentation n'exige aucunement que l'hémistiche du premier vers de chaque strophe comporte l'un des sons à la rime, et d'espèce **cacologique** (puisque cette règle comporte une infraction apparemment sans motif sous cet angle), et, plus précisément, **cacomorphique** (puisque c'est une forme inadéquate, « **d'or** », qui s'inscrit à la place qui convient).
>
> Par suite, la **corollaire additive,** nécessairement **métaprogrammatique,** en l'espèce, on l'a noté, invite à remplacer l'élément par lequel surgit la **caco(morpho)- texture** et que l'on nomme **caco(morpho- proto)textème,** ou **cacotextème** majeur, par un élément capable, selon une **ortho- (morpho)texturogénèse,** de redresser toute la structure.

Ainsi, s'agissant du commencement de *Un roman lipogrammatique*, l'analyse précédente, remarquant la multiplication d'identiques agglomérats autour des voyelles permises, incline à observer, également, la voyante série des mots porteurs du suffixe « tion » : « la construction, la narration, l'affabulation, l'action ». Seulement ce cumul, et telle est la raison pour laquelle il n'a point été recensé, ci-dessus, avec les autres, ne ressortit aucunement, si l'on regarde mieux, à la **crue lipogrammatique** par **agglomérats répétitifs.** En effet ce qui est à l'œuvre, avec lui, cette fois, c'est, non point la répétition erratique, au fil d'une représentation vouée à l'emprise lipogrammatique, de certains vocables qui permettent l'absence du « **e** », mais bien la réitération structurée d'un suf

fixe favorable. La réitération structurée? Oui. En effet, mobilisant, pour des idées incluses dans un même domaine (celui des aspects du roman si l'on veut), une suite de mots titulaires chacun d'une même terminaison, cette redite suffixale accentue, sur son registre, en la soulignant, la cohérence représentative. Ou, si l'on préfère, elle concourt, de façon structurée, à une crue lipogrammatique selon l'« expressivité ».

Dès lors la corollaire additive, nécessairement métaprogramma- tique, ici, on l'a noté, reviendrait à prescrire, dans le prolongement de la particularité construite, certaines occurrences propres à enrichir l'effet expressif, ce qui aurait en outre l'avantage de faire ressortir, par contraste, l'absence ailleurs des répétitions erratiques. Or, cela, il est loisible de le saisir d'une façon moins vague :

> En textique, et à la suite des spécifications précédentes, il est facile de stipuler, d'une part, que la série en cause, dans la mesure où elle provoque un **effet d'ortho-(hyper)représentation,** est une **ortho-(hyper)scripture,** et, d'autre part, que la force de cette **surstructure** pâtit de la présence, alentour, des cinq **cacofhypotaxo- isomorpho)textures** épinglées, puisque celles-ci, ajoutant des **isomorphismes** erratiques, en parasitent le jeu.
>
> Dès lors, et dans le cadre d'une restructuration d'ensemble, la **corollaire additive** nécessairement **métaprogrammatique,** en l'espèce, on l'a noté, invite, selon une **ortho(hyper)scripturogénèse,** à amplifier cette distribution.

Cependant, bien sûr, et à l'instar des corollaires soustractives, les corollaires additives ne sauraient prétendre clore le procès, tant que, chaque fois par les offices d'un RAPT, **leur praticabilité n'a pas été soumise à l'épreuve. Tel est donc l'effort auquel, ici, il sied non moins de consentir. Tou**tefois, pour les motifs énoncés plus haut, la récriture concernera, non point le douzième vers du sonnet de Mallarmé (la métamorphose du couple « d'or [...] vélin »), déjà du reste ailleurs fournie[24], mais bien, et seulement, le début de *Un roman lipogrammatique* :

> L'ambition du plumitif, son primordial souci, commandât-il maints calculs ingrats, fut, sans faillir jamais quant au but, d'offrir un produit aussi original qu'instructif, issu d'un postulat influant si fort sur l'inclination ou l'inspiration, puis sur la construction, la narration, l'affabulation, l'action, qu'il gauchirait partout, au prix d'un oubli nul selon un soin assidu, l'optimum du roman sous nos climats.

Une **seconde récriture** ? Oui, puisqu'elle complète celle qui fut risquée plus haut. **Avisée par la textique** ? Oui, dans la mesure où elle s'applique à renforcer la profuse pertinente redite du suffixe. Premièrement, avec l'ajout du passage « sur l'inclination ou l'inspi**ration,** puis ». Deuxièmement, avec, au lieu de « **façon** », un peu vague et qui joue insuffisamment avec la série des « tion », le choix d'un vocable qui rompt tout flagrant lien sonore, « l'optimum ».

Dès lors, on peut espérer que le lecteur deviendrait ainsi plus sensible, dans la mesure où leur alentour est maintenant purifié et leur propre distribution accrue, à deux **surstructures** naissantes en l'original.

D'une part, selon une première « expressivité », la **mise en suffixe commun** d'une idée tutélaire, « l'ambition », et du champ spécifié de son exercice « l'inclination, l'inspiration, puis la construction, la narration, l'affabulation, l'action ».

D'autre part, selon une deuxième « expressivité », la **mise en débuts couplés** de paires d'idées homogènes, l'une référant, si l'on veut, au scripteur (« l'inclination, l'inspiration »), les autres renvoyant, l'une au narratif (« la construction, **la** narration »), et l'autre au fictionnel (« l'affabulation, l'action »).

NOTES

[1] **Paul Valéry, « Les deux vertus d'un livre », *Œuvres II*, éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1960, p. 1246.**

[2] **Jean-Paul Sartre, *Situations II*, éditions Gallimard, Paris 1948, p. 64.**

[3] ***Ibid.*, p. 70.**

[4] **Jean Ricardou, *Intelligibilité structurale de l'écrit*, document réservé aux participants du Séminaire estival de textique au Centre Culturel International de Cerisy la Salle 1998, 700 pages, Définition UF-3.10 (Renseignements : CCIC, 27 me de Boulainvilliers, F-75016 Paris, France).**

[5] ***Ibid.*, Proposition UF-3.5.**

[6] ***Ibid.*, Argumentation UF-3,6.**

[7] ***Ibid.*, Argumentation UF-3.12.**

[8] ***Ibid.*, Définition UF-3.13.**

[9] ***Ibid.*, Argumentation UF-3.15.**

[10] ***Ibid.*, Proposition OMRG-14.9, Argumentation OMRG-14.10, Exemple OMRG-14.10.1.**

[11] **Du grec *chora*, « lieu limité ».**

[12] **Du grec *morphè*, « forme ».**

[13] **Du grec *diapherein*, « être différent », d'où, ici, « spécial ».**

[14] ***Ibid.*, Proposition OMRG-2.6, Argumentation OMRG-2.7.**

[15] **Ainsi le périodique *Formules*, sous-titré « revue des littératures à contraintes ».**

[16] **Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1945, p. 71, réédition Paris 1998, p. 39 et 99.**

[17] **Georges Perec, « Un roman lipogrammatique », *in* Oulipo, *La littérature potentielle*, éditions Gallimard, collection « Idées », Paris 1973, p. 94.**

[18] **Cette contrainte s'atténuant, bien sûr, dans un écrit, selon des modalités qu'il n'y a pas lieu d'examiner en l'espèce, avec la moindre fréquence des lettres omises.**

[19] **Du grec *leipô*, « je fais défaut », et *chora*, « lieu limité ». Sans trop entrer dans les détails et les problèmes, pour lors, qui seraient ailleurs soulevés, l'on pourrait faire une analyse plus proche des conceptions habituelles. En effet l'on pourrait noter que ce sont toutes les places de l'écrit, en l'espèce, qui sont concernées (le diaphérochorisme étant ainsi un holochorisme), tandis que le manque se reporterait, la caractérisant, sur la spéciale relation de forme (le diaphéromorphisme étant ainsi un lipomorphisme). Par suite, l'on pourrait stipuler que le couple transparitif prodigue, en l'espèce, le cumul d'un lipomorphisme et d'un holochorisme.**

[20] **Si l'on adoptait la solution analytique proposée dans la note précédente, l'on dirait donc qu'il s'agit d'une ortho(holochoro)texture lipomorphique.**

[21] **Si l'on adoptait la solution analytique proposée dans les deux notes précédentes, l'on dirait toujours qu'il s'agit d'une caco(choro)texture, puisque c'est une des places qui cesse de tenir le rôle qui est assigné à leur totalité.**

[22] **Du grec *hupotaxis*, « subordination ».**

[23] **Jean Ricardou, « Tel qu'en lui-même enfin Mallarmé s'améliore », colloque *Mallarmé, et après*, Tournon/ Valence 1998, à paraître.**

[24] **« Tel qu'en lui-même enfin Mallarmé s'améliore », *art. cit.*.**

Hermes Salceda

La règle et le genre. Avatars d'un conflit dans *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel

Entre 1900 et 1904 Raymond Roussel découvre la forme primitive du procédé, une contrainte qui exploite les possibilités de l'homonymie et de la paronymie autant pour faire advenir le sens que pour le déstabiliser. La règle pourrait être formulée ainsi : écrire, avec le moins de mots possible, un texte où cohabitent les univers de signification de deux matrices presque identiques quant à leur forme (disposées au début et à la fin de l'écrit), mais totalement différentes quant à leur sens. Revenons sur l'exemple canonique : Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard/ Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard ; chacune de ces matrices, posées aux pôles du texte, peut de son côté donner lieu à une histoire différente : la première aurait pour cadre les jeux de salon (quelqu'un s'amuse à écrire sur les bordures d'un billard usagé avec un bout de craie), la seconde se déroulerait sur fond d'aventures exotiques (celles des hordes guerrières d'un bandit âgé rapportées par un homme de race blanche). Si elle s'astreint à respecter la règle de départ l'écriture devra donc créer un espace textuel qui soude les deux univers fictionnels que chacune des matrices, considérée séparément, est susceptible de produire. Roussel explore les possibilités du procédé primitif en écrivant une vingtaine de nouvelles recueillies dans ***Comment j'ai écrit certains de mes livres*** et il découvre, vraisemblablement, que sa contrainte ne se prête pas à la rédaction d'un texte long. Dans l'évolution de son écriture, une fois la méthode à laquelle il allait rester fidèle jusqu'au bout découverte, l'abandon du procédé primitif et sa transformation en procédé amplifié répond donc au besoin très concret de passer des brèves fictions des « Textes-genèse » au récit romanesque. Le choix de l'adjectif amplifié pour définir la deuxième étape du procédé désigne à la fois l'expansion de la diégèse, puisque ***Impressions d'Afrique*** développe les aventures africaines rapportées dans « Parmi les noirs » ; et la généralisation des recherches sur les changements de sens des mots qui créent la matière de l'ouvrage. Le premier roman à procédé représente en somme une tentative d'adapter le principe générateur des textes à procédé primitif, en l'occurrence le rapprochement de formes relevant d'univers référentiels hétérogènes, à l'écriture d'un texte long conforme aux règles du genre romanesque. Or, l'essai aboutit à un échec partiel puisque le procédé amplifié exhibe sa rentabilité en multipliant le nombre de couples générateurs et la quantité de cellules fictionnelles éparses, mais il ne trace aucune voie permettant d'intégrer le tout dans un projet narratif global. C'est que le procédé amplifié n'est pas une contrainte au sens où l'était l'étape précédente quand les matrices contenaient en elles-mêmes tout le récit qui allait se développer, et celui-ci était entièrement au service des exigences de la formule de départ. La production d'***Impressions d'Afrique*** ne répond pas à une règle aussi stricte, le roman n'est pas engendré à partir d'une liste de générateurs fixée à l'avance, que la fic-

tion serait chargée de souder, comme elle devait tendre un pont entre les matrices des « Textes-genèse ». Il faut ici parier pour une production beaucoup plus anarchique dont les phrases polaires de « Parmi les noirs » forment le socle. Le conte de jeunesse engendre : d'une part le cadre fiction- nel de base (les aventures de naufragés européens retenus par une tribu de noirs) que doivent alimenter les productions des nouveaux générateurs ; et d'autre part les premiers accouplements de mots unis par la préposition à : blanc donne blanc à colle (homme blanc et punition), bandes donne bandes à reprises (groupe et répétitions suivies), queue donne queue à chiffre (traîne et chiffre). Sur cette base le procédé se généralise et il fait preuve d'une grande inventivité pour créer les associations de mots les plus étranges : le fameux palmier à restauration associe le domaine de la botanique à celui de la politique, cithare à ver assemble la musique et les invertébrés, mou à rail rapproche l'art culinaire et les chemins de fer. Cependant, les couples générateurs qui engendrent le roman ne sont pas obtenus par l'application de règles strictes au calcul des sens de sortie. S'il cherche et il obtient parfois l'éloignement maximal entre le premier sens et le sens second, Roussel se contente aussi souvent de sens figurés comme pour le couple roue à caoutchouc où l'objet et la matière du premier sens aboutissent dans le texte à une acrobatie réalisée près d'un arbre ; parfois l'auteur a même recours à des solutions de facilité, se bornant à transformer le mot de départ en nom propre, par exemple pour tulle du couple Tulle à pois ou tripoli du couple martingale à Tripoli.

Aux irrégularités linguistiques dans le calcul des sens de sortie répond sur le plan fictionnel, l'inégale productivité diégétique des couples générateurs. Certaines associations engendrent des machines d'une grande complexité telles que le métier à aubes ou la meule à bottes, d'autres en revanche ne fournissent que des éléments très ponctuels tels que la suède à capitale créatrice d'un banal gant porteur d'une majuscule. Les raisons de ces déséquilibres sont obscures. Était-il vraiment impossible de motiver l'association métier à aubes d'une façon plus simple et dans un récit plus court ? La suède à capitale ne pouvait-elle vraiment engendrer qu'un mince gant frappé d'une majuscule? Tout dépend sans doute du scripteur et des relations qu'il perçoit entre les éléments en jeu. On peut cependant aventurer que les couples s'avèrent d'autant plus producteurs que l'imagination a du mal à concevoir, pour le résultat de leur union, un référent extra-linguistique. Le rapprochement d'un morceau de tissu et d'un chiffre dans queue à chiffre, ne paraît pas très étrange et ne requiert pas une longue et tortueuse explication; en revanche l'assemblage du mou de veau et des rails de chemin de fer, dans mou à rail, offre une résistance évidente que le récit doit s'efforcer de vaincre. Roussel aurait ainsi tracé, à travers ces séries d'associations, les contours de l'imagination humaine et des rapports qu'elle établit entre le langage et le monde. *Impressions* ne répond donc pas à un programme d'écriture rigoureux mais à une production étagée à la base de laquelle se situent le cadre fictionnel de « Parmi les noirs » et les couples générateurs obtenus à partir de ses matrices. L'édifice se poursuit par l'application généralisée du procédé amplifié,

chargé de créer de nouvelles associations qui, une fois exploitées, alimenteront la fiction. Les aventures des blancs séquestrés en Afrique jouent en quelque sorte un rôle de garde-fou pour éviter l'atomisation vers laquelle le procédé, en multipliant les inventions disparates, tend à conduire le récit. Le texte devient de la sorte le scénario d'un conflit entre la logique narrative qui exige un enchaînement réglé des épisodes et la logique du procédé accumule les cellules fictionnelles hétéroclites. Or, à en juger par le résultat, il semble bien que le procédé amplifié se montre incapable de construire sa propre règle de contention et de résorber les anecdotes des différents générateurs dans une structure narrative globale. Bon nombre des couples de base ne paraissent destinés qu'à engendrer des anecdotes qui s'empilent et se juxtaposent plutôt qu'elles ne s'enchaînent logiquement. C'est le cas, à mon sens, pour tous les exploits des Incomparables, chacun probablement engendré par une association de mots différente. Risquons, à titre d'hypothèse, qu'au moins toutes les anecdotes ainsi produites obéissent à un schéma textuel semblable, sauf le métier à tisser fonctionnant avec des aubes (métier à aubes) et le ver joueur de cithare (cithare à ver) qui requièrent des constructions plus élaborées.

L'anecdote du tireur Balbet C*Impressions*, p. 34) illustre bien ce schéma. Le passage est engendré par l'association mollet à gras, qui désigne dans son premier sens une partie de la jambe et son côté le plus charnu, réinterprétée en œuf mollet et fusil Gras. Comme pour les « Textes-genèse », la tâche de l'écriture est d'aménager l'espace textuel où devront cohabiter des mots dont les champs sémantiques ne partagent aucun point commun. Pour opérer cet amalgame le procédé amplifié épuise les possibilités de signifier des deux termes de départ. Aussi dans ce bref récit, une page à peine, bon nombre de termes relèvent soit du champ sémantique des armes à feu (le tireur, les cartouchières, l'arme, un fusil Gras, son fusil, épauler, faire feu, la balle, projectiles, tirer, détonations, coups de feu, balles, pénétrer, ricochets, cartouches, la fumée, le canon de l'arme) soit de celui de celui des œufs (œuf mollet, l'œuf, le blanc, le jaune, l'enveloppe albumineuse, l'élément interne, membrane intérieure, une cuisson, le moyeu parfaitement liquide). Même si la quantité de mots qui appartiennent au champ sémantique des « armes à feu » est nettement supérieure à celle des mots de la famille lexicale « d'œuf » cette différence est rééquilibrée par le recours à de plus nombreuses répétitions pour la deuxième : œuf revient à quatre reprises et blanc et jaune deux fois chacun. La cohérence textuelle est ici assurée, comme dans les « Textes- genèse », par le recours à des mots dont le caractère polysémique facilite le passage d'un champ sémantique à l'autre, tels que provision, plat, feu et blanc.

> Les vingt-quatre cartouches composant la provision de Balbet suffirent juste à l'achèvement de l'expérience [...] [toutes les balles] pénétraient dans le tronc partiellement taillé à plat dans le but d'éviter les ricochets [...] Balbet chargea son fusil, puis, épaulant avec soin, visa longuement et fit feu. (*Impressions*, 34)

Les mots provision et plat sont souvent employés dans le domaine culinaire et le deuxième semble très indiqué pour passer dans le champ séman-

tique de « l'œuf » ; le mot feu, utilisé dans les expressions arme à feu et faire feu désigne aussi l'élément nécessaire à la cuisson de l'œuf; finalement, le blanc est certes l'élément externe de l'œuf mais il désigne aussi le fait de tirer avec des balles inoffensives et la cible elle-même. Or, dans le texte on insiste sur les précautions prises pour que les projectiles de Balbet ne blessent personne. Cependant, la rencontre de l'œuf et du fusil se fait sans doute mieux qu'ailleurs dans le nom même du tireur Balbet composé sans doute à partir du mot balle et de la terminaison de mollet.

Une autre partie des récits *d'impressions* est en revanche obtenue en intégrant les productions de plusieurs générateurs dans une cellule fictionnelle de niveau supérieur. Le tableau ci-dessous pourrait synthétiser ce processus en prenant comme exemple l'épisode de la statue en baleine de corset qui roule sur des rails en mou de veau (cf. *Impressions,* p. 12 et 291 et sq) :

Quatrième niveau de production

Intégration dans le roman de l'ensemble des anecdotes

Troisième niveau de production

Intégration générale par le récit

Talou impose à Norbert Montalescot de construire une statue suffisamment légère pour pouvoir circuler sur des rails en mou de veau.

Deuxième niveau de production

Intégration statue faite en baleines de corset

Intégration temps grec avec un signe typographique

Intégration rails fabriqués avec du mou de veau.

Premier niveau de production

baleine ilote duel accolade mou rail

Il va sans dire que le mode de structuration textuelle ne saurait être le même pour ce type de récits que pour les précédents. D'abord le nombre de générateurs mis à contribution (souvent plus d'une dizaine et près d'une vingtaine pour l'histoire des aventures de Séil-Kor) exclut l'exploitation sémantique du champ de signification de chacun des mots; à sa place l'on trouve dans ce cas une exploitation fictionnelle qui fait se multiplier les aventures des héros. Enfin, l'abus de la synonymie et de la répétition mises à profit pour renforcer la cohésion textuelle sont maintenant remplacées par le dédoublement de bon nombre des éléments de la fiction. Ainsi dans le récit des aventures de Séil-Kor (p. 152- 162) on trouve plusieurs danses, plusieurs voyages, plusieurs leçons, plusieurs examens et de nombreuses scènes où les personnages se consacrent à des tâches intellectuelles.

Les trois types d'irrégularités que je viens de signaler ; l'absence d'une règle sévère pour la production des énoncés cible, l'inégale rentabilité fic- tionnnelle des générateurs et la coexistence d'au moins deux modes de production distincts pour les différentes cellules fictionnelles pourraient donner une ébauche d'explication pour les déséquilibres structuraux qui nuisent à l'ensemble du roman : le manque de symétrie entre les deux parties : la deuxième chargée d'insérer dans une chaîne narrative les défilés d'images et d'acrobaties de la première comporte neuf chapitres de plus que celle-là et l'ordre des récits ne récupère pas celui des scènes : l'histoire de Séil-Kor est racontée dès le premier chapitre de la

seconde partie alors que les tableaux de sa vie ne sont présentés dans la première qu'au chapitre VII; la redistribution, dans la seconde partie, du matériau fictionnel en deux autres parties nettement différenciées dont l'une (chapitres X, XI) rapporte l'énumération des passagers du Lyncée mise à part, l'histoire familiale de Talou et de tous ceux qui s'y voient mêlés, et l'autre (du chapitre XII jusqu'au dernier) correspond aux préparatifs des prisonniers pour le jour du couronnement; l'inégal développement narratif dans la deuxième partie des différentes scènes présentées dans la partie descriptive ; les raisins évocateurs de Fuxier dont les dix images sont énumérées dans la première partie (p. 114- 116) ne sortent pas, dans la seconde, de l'état du simple listage sous forme de titres (p. 308-309). C'est dans ces défilés d'images, par ailleurs assez fréquents dans *Impressions*, que le procédé amplifié montre ses limites par son incapacité à rassembler les matériaux qu'il produit sous la forme d'un récit. Ainsi certains d'entre eux ont l'air soumis à une sorte de flottement sans aucune fonction bien déterminée dans l'économie générale du texte.

Le procédé amplifié et le roman qu'il contribue majoritairement à engendrer représentent, dans le parcours de Roussel, une étape charnière où s'exprime le conflit présent dans tous les textes composés suivant la même méthode entre la productivité d'une règle d'écriture et les règles d'un genre, le roman d'aventures. Les déséquilibres structuraux d'*Impressions d'Afrique* illustrent leur difficile compatibilité dès lors que par ses fondements matérialistes la contrainte met en cause les règles de la représentation sur lesquelles s'appuie l'efficacité du second. Paradoxalement, malgré cette évidente incompatibilité entre sa méthode et son projet d'auteur, faire des romans à la manière de Jules Verne, la réaction de Roussel n'est pas d'abandonner le procédé, mais d'en faire une contrainte plus stricte qui n'explore plus le double sens des mots mais ses possibles altérations phoniques et grammiques. Ainsi à partir de l'apparition du procédé évolué au cours même de la rédaction d'*Impressions*, l'écriture de Roussel avance vers un matérialisme croissant qui atteint avec *Nouvelles Impressions d'Afrique* son expression la plus achevée.

ETUDES D'ŒUVRES CONTEMPORAINES

Jan Baetens

Enjeux (enfin !) Renaud Camus et l'écriture à contraintes

Les premiers textes de Renaud Camus, rassemblés dans le cycle inachevé des *Églogues',* appartiennent visiblement au domaine de l'écriture à contrainte. La règle de la surdétermination réciproque de tous les éléments par (virtuellement) tous les autres éléments du texte, est une contrainte très forte, qu'il est possible d'étudier en détail dans les quatre volumes publiés[2]. Cependant, l'entreprise de Renaud Camus s'est distingué non moins immédiatement des deux modèles d'écriture à contrainte pratiqués au début des années soixante-dix, au moment de la genèse des *Églogues :* d'une part la radicalisation du Nouveau Roman dans le courant dit Nouveau Nouveau Roman, qui frappait surtout par sa contestation active des structures du récit; d'autre part l'exploration de l'écriture nommée textuelle du groupe Tel Quel, d'où l'horizon narratif avait complètement été éradiqué. Contrairement à ces deux exemples, Renaud Camus remettait en valeur des aspects de l'écriture paraissant à mille lieux de toute réflexion sérieuse sur l'écriture à contrainte : d'abord le travail sur la phrase, plus particulièrement le travail sur le rythme, la souplesse, en un mot sur la beauté de la phrase et du phrasé ; ensuite l'attention portée au plaisir de la lecture et à un rapport autre que strictement pédagogique avec le lecteur, devenu chez Camus partenaire à séduire autant que double muet du scripteur omniprésent ; enfin le désir de ne pas rompre les liens entre les mots et les choses, ce que l'auteur manifestait non sans provocation à travers son goût très vif des biographèmes et de l'histoire en général.

Plusieurs des livres subséquents de Camus ont pu laisser croire que l'auteur s'était éloigné des questions de la contrainte. Impression fausse, du moins en partie, comme nous le rappellent une série de publications récentes de première importance : l'inclassable *RA. (petite annonce)*[3], synthèse provisoire et non réconciliée du célèbre *Journal* et de l'ancienne démarche avant-gardiste ; la version électronique de ce livre, *Vaisseaux brûles,* en expansion libre et libre d'accès au site personnel de l'auteur[4]; l'abécédaire intitulé *Etc.*[s], suite ironique au *Roland Barthes par Roland Barthes,* où la notion de contrainte occupe à nouveau une place certes peu orthodoxe mais on ne peut plus centrale.

Autant prévenir l'amateur : *Etc.* n'apporte pas une théorie de la contrainte. Ce que fait Renaud Camus, avec la tranquille assurance d'une pratique de bientôt trois décennies et une grosse trentaine d'ouvrages, c'est soulever un certain nombre de questions que la réflexion moderne sur la contrainte se refuse, pour de bonnes ou de moins bonnes raisons, de traiter sur pied d'égalité avec d'autres questions théoriques ayant, elles, pignon sur rue (parce que, probablement, moins dangereuses).

Les points soulignés par Renaud Camus sont tous en rapport avec les *effets* de la contrainte en au moins deux acceptions du terme : l'impression faite sur le lecteur par le texte à contrainte, d'un côté, la suite que doit donner

l'écrivain au choix initial d'une contrainte, de l'autre. Chacune de ces acceptions se situe au cœur même de la pratique des écritures à contraintes, mais aussi de son esthétique, sujet fort débattu mais toujours de façon purement inchoative, comme si c'était là une dimension moins digne ou capitale du champ actuellement sous construction.

Le premier effet, diversement commenté tout au long *d'Etc.,* a donc trait à l'aval de la contrainte *du point de vue de l'écrivain.* A cet égard, Renaud Camus oppose, selon qu'elles se laissent ou non répéter de façon ouverte et créatrice dans un projet d'écriture, les contraintes heureuses à celles qui ne le sont pas. Comme lui-même le note, dans une formule qui n'est pas sans rappeler la condamnation par Georges Bataille des livres sans nécessité interne : « Concept de la *forme* heureuse. Contre la forme gratuite (la forme pour la forme ; les complications ou les raffinements de construction, dans les œuvres d'art, lorsqu'ils ne produisent pas *d'effet), Informe heureuse* serait celle qui serait homomorphe à sa nécessité, conforme au mouvement de l'esprit, sœur de *"l'être".* » (p. 88).

Le second effet concerne l'aval de la contrainte *du point de vue du lecteur*, lequel peut ou non être sous le charme de l'opération textuelle proposée à son *jugement :* « Une œuvre n'est pas admirable parce qu'elle présente toutes les raisons d'être admirable (la perfection de son architecture, par exemple, s'agissant d'une œuvre littéraire). Elle est admirable parce qu'elle produit un *effet* inoubliable. » (p. 68). A quoi bon en **effet** produire des textes à contrainte qui laissent le lecteur indifférent, ou qui ne lui donnent même pas l'envie de continuer au-delà de quelques pages, voire de quelques alinéas? Incriminer le lecteur, l'accuser de paresse ou, comme cela se murmurait jadis, de complicité avec l'idéologie dominante du facile et du lisible, est probablement, sans être absurde pour autant, une réaction trop facile. Vouloir emporter l'adhésion du lecteur par le taux de difficulté de certaines compositions, ne l'est pas moins. Les exemples cités par Camus montrent d'ailleurs *qu'Etc.* ne vise en rien les écrits à contrainte dure (Perec, avec qui le *Journal* de Camus n'est pas toujours très tendre, fait ici l'objet d'un éloge appuyé). Plutôt est- ce une bonne et saine dose d'autocritique qui pointe dans des remarques comme celle-ci : « *P.A.,* pour lui, était déjà une forme heureuse [...]. Malheureusement, heureuse à la création, et pour le "créateur", cette *forme heureuse* ne l'est pas forcément pour le lecteur, car l'impression et les exigences du support livresque lui donnent une apparence extrêmement compliquée, sans doute rebutante à plus d'un. » (id., p. 88).

Bref, *Etc.* est un livre qui oblige à penser tout autrement les rapports entre écriture et lecture, que nous envisageons d'habitude de façon trop similaire. Renaud Camus nous force à mieux penser, non pas les modes, mais les enjeux de l'écriture à contrainte. Lire un texte à contrainte, même dans la lecture fort particulière qui est celle de l'auteur se relisant, est tout autre chose que d'en percevoir et d'en apprécier les divers procédés, tout nécessaire qu'en demeure le geste. Ce changement de perspective, qui n'est pas sans rejoindre ce que Bemardo Schiavetta et moi-même avancions plus timidement dans le texte inaugural de cette revue, mérite d'être discuté beaucoup plus sérieusement qu'on ne l'a fait jusqu'ici.

Il ne faut pas être voyant pour comprendre que ces nouvelles questions risquent de faire des mécontents. Trop souvent les auteurs à contrainte se contentent en effet de mettre en avant leurs seules prouesses techniques. Et non moins souvent les critiques et théoriciens brillent par leur obstination à ignorer le problème du pourquoi d'une forme. Mais que vaut une pratique et que vaut une **théorie** si elles ont peur d'affronter une vraie question?

NOTES

[1] *Passage* (1975), *Échange* (1976), *Travers* (1978), *Été* (1982).

[2] Voir Jan Baetens, *Les mesures de l'excès*, Paris, Les Impressions nouvelles, 1992.

[3] Paris, P.O.L, 1997.

[4] http://perso.wanadoo.fr/renaud.camus

[5] Paris, P.O.L, 1998.

Alain Chevrier

Un roman monosyllabique René Drouin, 7om, (Paris, Pierre Belfond, 1991)

Sept ans après sa parution, il n'est pas trop tard pour signaler le court roman en mots monosyllabiques de René Drouin, *Tom*, qui réalise pour cette contrainte ce que le livre-phare de Georges Perec, *La disparition*, avait fait pour la contrainte lipogramma- tique. Depuis, cet ouvrage a continué d'aller son petit bonhomme de chemin.

Sur sa couverture et le dos de ce petit livre rouge, Tom s'étale en lettres paradoxalement géantes. Le titre entier *Tom ou les mots les moins longs/ que suit un bref coup d'œil sur l'art des mots qu 'on dit d'un trait,* comporte une description autoréférentielle de la contrainte.

Le héros de ce récit, un être purement verbal au nom monosyllabique (et palindromique de surcroît), ne peut être que court sur pattes. Ce tom pouce se présente, et interpelle le lecteur :

> Mon nom est Tom. Tom le Nain. Tom, c'est, en plus court, le nom d'un saint, ce saint qui ne crut dans le Christ-qui vainc-la-mort que quand il L'eut vu de ses yeux, et qu'il eut mis son doigt dans le trou qu'un dard a fait à Son flanc droit et dans ceux que les clous ont faits dans Ses mains. Quant à Le Nain... Au fait, est-ce que ce nom ne te dis rien?
> *Tu vois, ô toi qui me lis, je te dis tu, à toi dont je ne sais rien et qui ne sais pas plus de moi. De quel droit ? Dans quel but ? Lis, tu vas voir plus loin : c'est pour ton bien...* (p. 11).

Ces adresses au lecteur, autre trait de modernité, viendront doubler le déroulement d'une fiction alertement conduite.

René Drouin n'ignore pas, puisqu'il la cite, la tentative pionnière faite par Roland Hélié dans *Un mec qui dort* (Montpellier, Aux Éditions CMS, 1985), un ouvrage dont la diffusion était restée limitée au cercle des per- eciens de la première heure. C'était le premier « livre » entier écrit en prose monosyllabique, sur le modèle de *La disparition* pour ce qui était du récit de longue haleine, et qui empruntait son titre à un autre ouvrage de son grand aîné. (Nous ne pouvons guère mentionner, au XIX' siècle, en matière de prose, que les courts textes semés dans l'œuvre de la trop méconnue Louise de Vilmorin.)

Mais la plaquette de Hélié ne fait pas le poids par rapport au livre de Drouin : elle n'a en tout que 9 pages, chacune n'excédant pas 5 ou 6 lignes, tandis que dans le livre l'exercice se poursuit de la page 11 à la page 91, soit tout au long de 80 pleines pages... Comme quoi le progrès peut exister en littérature (rien d'étonnant puisqu'il s'agit d'une question de technique...).

Le travail de René Drouin est d'autant plus méritoire qu'il n'emploie pas les monosyllabes se terminant par une voyelle suivie d'un *e* muet, comme *foie.* Phonétiquement, ce sont pourtant des monosyllabes aussi authentiques que ceux à voyelle nue, comme *foi.* C'est un parti-pris, issu de la prononciation au temps de Tabourot des Accords, qui nous paraît pouvoir se défendre à la rigueur au sein d'un poème en vers respectant la versification classique, mais guère dans la prose moderne. Quoiqu'il en soit, saluons la difficulté qu'entraîne un tel resserrement de la contrainte.

Citons comme amuse-gueule ce passage obligé de tout texte à contrainte - avec la nourriture - qu'est la description du corps féminin :

> Un long cou, de très beaux yeux pers, les seins hauts et bien ronds, fais au tour, des traits fins. Un fond de teint lui tient lieu de fard. Tour de cou en or fin, œil-de-chat (en strass) sur col en skunks (à moins que ce ne soit du vair). Très B.C.B.G., très sport, bref du chien. Bath, mais pas vamp du tout. Ni bas-bleu non plus. Je la suis des yeux et, à pas de loup, je viens plus près et lui fais de l'œil (p. 38).

On peut goûter sur ce fragment l'ingéniosité de l'auteur qui permet de tourner l'obstacle en recourant à des mots puisés dans des stocks lexicaux multiples : mots anglo-saxons, argot, abréviations, *and so on.*

Il a recours également à des périphrases, qui excitent l'esprit comme autant de devinettes : un plaisir rare que les lecteurs de poésie avait perdu depuis l'abbé Delille. Certaines ruses sont subtiles, comme de numéroter « trois bis » le chapitre « quatre », écrire « la g... de bois », décomposer les mots de plus d'une syllabe à l'aide de tirets ou d'une transcription holo- phrastique en monosyllabes.

Comme dans *La disparition,* l'auteur a inséré des poèmes : un « lai » de son cru, qui est fort beau, comme on dit en monosyllabien, et une « *traduction* » d'un poème de Victor Hugo, « *Mon dad, cet as au ris si doux* ».

La dernière partie (p. 93-130) est « hors contrainte ». Elle s'ouvre sur un passage où l'auteur s'est « *défoulé* » de la contrainte précédente en faisant tout le contraire, c'est-à-dire en n'utilisant que les mots les plus longs. On peut discuter de l'intérêt de cet ajout par trop contrastif. Suivent des notes expli

catives, dont beaucoup de lecteurs pourront se passer. Et enfin un petit Traité des monosyllabes, « *L'art des mots qu 'on dit d'un seul trait* ». Intéressant pour le profane, mais qui ne saurait cependant tenir lieu d'une histoire de cette contrainte, pas plus que le chapitre spécial de l'ouvrage de Michel Laclos sur lequel il se fonde : *Les Jeux du Figaro. Jeux de lettres, jeux d'esprit* (Paris, Jean-Claude Simoën, 1977). Cette lacune sera heureusement bientôt comblée. Ses ultimes commentaires sont cependant utiles, et nous apprennent qu'il a quasiment utilisé tous les monosyllabes du dictionnaire.

On peut aussi trouver superflu le jeu littéraire et interactif que l'auteur a glissé dans son livre : il invite le lecteur à retrouver un dissyllabe caché parmi les mots-nosyllabes, avec une habileté diabolique. En tous cas, il a laissé passer le mot « *pays* », qui est bel et bien dissyllabique. Nous ne dirons pas à quelle page et nous n'enfoncerons pas le clou plus avant. Il est arrivé aux plus grands esprits de faillir (comme l'avait fait Queneau dans le lipogramme en *e* des *Exercices de style*, avec son « *et* »). Et d'ailleurs, le mot compte pour une seule syllabe chez Jean Meschinot... Puissent les éditions ultérieures - qu'on lui souhaite - y remédier.

Cruciverbiste et auteur d'un original et très suggestif *Dictionnaire extraordinaire des mots ordinaires* (Paris, Belfond, 1991), ce sont ses préoccupations d'amateur de singularités lexico- graphiques qui ont servi de base et de moteur à son entreprise littéraire. Sans parler de sa qualité, ce livre, en allant aussi loin dans la réalisation de cette forme potentielle, constitue un record de nature à décourager toute velléité d'en faire autant, sinon plus, et pour longtemps.

Sjef Houppermans

Compact Couleurs de Maurice Roche

« A l'âge de six ans, Maurice ne savait toujours ni bien sûr écrire, ni lire. Souvent malade, il n'avait pas encore été à l'école. Il ne se contentait plus de la lecture du soir que lui donnait son père, ni des histoires que celui-ci lui faisait. Il tenait son journal sur un cahier qu'on lui avait offert avec des crayons de couleur. Pour cela, il utilisait des pictogrammes et autres graphiques, qu'il imaginait à mesure de la rédaction. (Déjà maniaque des petits dessins sur la page.) Seul à pouvoir interpréter ces signes. Il trouvait cela délectable - et, de plus, vrai. »

Ces phrases qu'on trouve dans *Un petit rien-du-tout tout neuf plié dans une feuille de persil* (Gallimard, 1997, collection « Haute Enfance ») montrent très bien que pour Maurice Roche couleur, graphismes et dessins ne constituent nullement un complément, voire un habillage, mais que c'est par là que tout débute (et la découverte que cela tient debout et projette un 'il').

Nul étonnement donc si le premier projet de publication de *Compact* retrouve cette géographie d'origine. Dans cet espace 'compact' où se sont précipitées les écritures rochiennes précédentes - celles des années 50 - le récit langagier s'édifie selon les impacts et les fulgurations du trait et de la couleur. Dans *Grande Humoresque opus 27 se.* lira l'historique : « Après la publication dans la revue *Tel Quel*, en 1964 et 1965, de deux fragments de

Compact que Jean Pierre Faye m'avait gentiment soutirés, il fut décidé que je devrais donner, rendre, l'intégralité de ce livre aux Éditions du Seuil dans les plus brefs délais. Afin de retarder l'échéance, j'avais d'abord songé à tomber malade, mais n'est pas malade qui veut ni quand il le veut. Il me fallait user d'un stratagème, d'un moyen dilatoire. Je proposai donc à Jean-Pierre Faye, Philippe Sollers et Marcelin Pleynet de préparer moi-même la copie et de réaliser un « tapuscrit » parfait. (Préciser la mise en page ainsi que les changements typographiques, ce qui simplifierait le travail de fabrication et de composition - et permettrait de gagner du temps !) Je repris donc mon manuscrit et nous nous mîmes, Violante do Canto et moi, à le taper à la machine en caractères de couleurs différentes. » (p. 140) Et l'auteur précise dans une note : « Un extrait en couleurs parut vers cette époque, accompagné de dessins d'Albert Bitran. Par quel miracle? Le jour où je lui donnai ce fragment, j'avais dû boire plus que de coutume. » Bandes de couleur et vagues cyclothymiques s'entrelacent étroitement jusqu'au jour où : « On vint enfin à bout du monstre, dont il ne restait plus, selon Jean Ricardou, qu'à "transposer dans le registre typographique les diverses couleurs discriminantes du dactylogramme polychrome. .." » C'est bien dit, forcément, mais comme le joli monstre a dû en pâlir... Toutefois, le caméléon reviendra sur scène comme on verra.

Compact est donc publié en 1966 dans la série Tel Quel aux éditions du Seuil sous la couverture marron, 'sévère'. Les couleurs y sont remplacées par des variations typographiques. Seule la belle photo de Maurice sur la quatrième de couverture fait infraction, ouvrant une autre perspective, en diagonale, rayée, chatoyante si l'on veut (au centre brille le regard du fidèle félin).

Compact, tel quel, s'impose et restera la pierre d'angle de l'œuvre de Maurice Roche qui se dépliera sur maint registre. Selon une régularité remarquable l'édition reviendra à ce calme bloc. En 1976 le texte est réédité dans la collection 10/18 avec une postface de Jean-Noël Vuamet et en 1986 les éditions du Seuil reprennent le livre. Saute aux yeux le splendide dessin de Valère Novarina (ce consanguin élémentaire) qui marque la couverture. Curieusement, le titre de cette illustration n'est pas donné, mais si l'on consulte *La Violence le chant Maurice Roche* (volume collectif édité par Les Voisins du Zéro à l'Isle-sur-Sorgue en 1994) on retrouve ce dessin parmi une série d'autres pourvu de la 'légende' « Maurice Roche étonné ».

Enfin, les éditions Tristram à Auch produiront en 1996 une nouvelle édition de *Compact,* cette fois-ci 'en couleurs'. Cet éditeur avait déjà réalisé auparavant une version du texte sur disque compact - lu par l'auteur (réalisation que Jean-Louis Baudry commente très 'finement' dans *La Violence le chant).*

La couverture reprend la maquette de 1966 tout en l'inversant : fond noir, noms de l'auteur et de l'éditeur en blanc et 'Compact' - accompagné de... - en marron; cette unique couleur d'autrefois 's'invagine' de la sorte et se dissémine (un effet de 'marronnage') : avec Tristram le livre plat se met d'une certaine manière en cube suivant la marque de la maison [et n'oublions pas le coéditeur : *La Petite Ecole* d'Annecy ; je renvoie encore à *Un petit rien-du-tout...]*. Mais ce qui *saute* surtout

aux *yeux* (en étroite unité avec les éléments qu'on vient de nommer), c'est le titre en couleurs : C vert, o blanc, m jaune, p marron, a rouge, c violet et t bleu (à l'intérieur du volume le blanc virera au noir); poème-miniature qui fonctionne en plus comme une espèce d'emblème : vu que trois occurrences du titre se superposent en partie, peut naître un phénomène de tremblement, le 'compact' se met à bouger, le regard à vaciller, l'œil s'y abîme entrant dans les gouffres de Mnémopolis, compulsion de métropoles à l'intérieur d'un crâne, univers d'aveuglement et de cécité, mais aussi danse de couleurs où naît la vue. Le mot 'roman' enfin ne figure plus sur la couverture ; on le retrouve toutefois à l'intérieur du volume.

Le livre a pris du 'poids' depuis 30 ans ; les traductions (en une dizaine de langues - autant d'échos des différentes langues qui surgissent dans le texte) et les commentaires s'y sont greffés (et aussi telles jolies variantes comme « Mnémopolis Traduction graphique d'un fragment de *Compact* de Maurice Roche » de Françoise Rojare qu'on trouve dans *Change* 5). Maurice Roche en est conscient et dédie la nouvelle version non plus seulement à Jean- Pierre Faye, mais également à Philippe Sollers (dont la préface à la première édition s'est révélée un petit guide utile pour beaucoup de lecteurs) et à Jean- Noël Vuamet (qui a également écrit sur le livre avec le juste dosage de perspicacité et d'empathie, en parlant par exemple de la « transformation d'un chaos paralittéraire en littérature » - in *Change* J, 1970).

Pour le reste le texte est identique à celui de 1966 exception faite évidemment des nécessaires adaptations typographiques à quoi s'ajoutent quelques majuscules, italiques, traits, blancs et à tel endroit la répartition du texte sur les pages successives (p. 74 et suivantes). Précisons toutefois que d'une part on ajoutera très matériellement quelques os (p. 31, comme il convient pour un vrai drapeau de pirate) et que d'autre part Maurice Roche se gardera bien de corriger le fameux jet parti de travers à la page 45 : « dérisoire éjulation » (un jules en vaut un autre). On pense à une remarque de *Grande Humoresque :* « Dans mon premier livre, il y a une faute. J'en souffre. A chaque réimpression je me garde bien de la corriger - sachant qu'alors, je mettrais un point final à ma vie. » Ce qui vaut pour le *Monteverdi* pourrait bien s'appliquer également à *Compact.*

Les couleurs ne constituent pas les seuls effets typographiques particuliers : on (re)trouve également différents corps de lettres et différentes formes (italiques, gras etc.) ; en outre il y a des notes, certains passages accompagnés de traits noirs horizontaux ou verticaux, des lettres composées de points (96), des lettres blanches sur fond noir, des fragments en langues étrangères avec leur propres caractères le cas échéant : arabe, cyrillique, grec, ainsi qu'un morceau en braille et une portée musicale; s'y ajoutent une construction en acrostiche (95), la tête de mort des boucaniers et une anamorphose indiquant la « EYES EXCHANGE BANK » (120), trompe- l'œil exquis. Et il ne faut pas oublier de mentionner les pages 'trafiquées' 105 et 106 : morceau de papier noir déchiré où s'inscrit le texte en rouge : « La vie n'est là que pour mémoire » (en un sens c'est un résumé du livre), le tout 'collé' sur la page blanche qui le définit comme « anamnèse stemienne » et qui ajoute « Le verso contient, on n'en doute pas, le testament lui-même, une

page blanche. » En effet, en tournant la page on trouve le complémentaire morceau à bord dentelé précisant « ON A ECRIT CE QUI SUIT A L'ENCRE SYMPATHIQUE ». Où le texte glisse donc dans un ailleurs *d'impression.* On aura remarqué que cet hommage à l'auteur de Tristram Shandy ne saurait laisser indifférent le présent éditeur (prédestiné).

On dira pourtant que ces différentes manipulations de la matérialité textuelle concernent plutôt des endroits bien déterminés du récit et ont par conséquent des effets ponctuels. Les deux autres affectations concrètes portent sur l'ensemble du texte et ont par là une résonance structurelle. Il s'agit d'abord de la mise en page globale que d'aucuns ont pu caractériser de 'mal- larméenne' (le lien avec Mallarmé se précisant d'ailleurs à travers une commune sensibilité chromatique). Maurice Roche de sa part souligne surtout la parenté avec Henri Pichette et ses *Epi- phanies* (pièce créée en 1947 par Gérard Philipe - musique de Maurice Roche) dans leur présentation établie par Pierre Faucheux aux éditions K. De toute manière cette mise en page dessine une spatialité marquée, c'est-à-dire où les pleins et les vides du texte, les silences, les absences, les manques, taches aveugles et trous noirs, naines blanches et yeux crevés, s'étalent à fleur de peau, s'exhibent en rase page, par disposition *superficielle.*

Mais plus fondamentalement, se distinguant *essentiellement* ici des autres aspects typographiques ou plutôt en les englobant - comme l'orbite enchâsse l'œil - émergent les couleurs. Ce chromatisme est immédiatement musical, souffle des profondeurs qui se module en notes, mélodies, harmonies, dissonances, cacophonies, sympho nies, plain-chant, madrigaux, blues. Les couleurs constituent la respiration du texte, systole-diastole, compact-dif- fus, inspiration-expiration, zigzag entre créer et mourir. Dans ce sens-là on peut très bien comparer cette composition avec les *Nouvelles Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel dont j'ai parlé dans le numéro deux de cette revue à l'occasion de la parution de leur version 'originale' en couleurs. Là aussi il s'agit d'une série de chants où les lignes mélodiques à l'intérieur de la polyphonie ressortent grâce à la couleur sans que cela empêche de se laisser emporter par une synchronie opérationnelle effective. C'est plus précisément de 'symbiose' qu'on pourrait parler, autant pour les voyages à travers une Afrique mythique (glissant par exemple sous les branches et les fruits qui couvrent le Nil de Roussel) qui sont en même temps des pérégrinations dans le labyrinthe/mausolée de la langue, que pour les expériences de cet aveugle de Roche où se traduisent en couleurs les vagabondages et les angoisses, les désirs et les cris du monde, les signes de la ville et les déchirures de la solitude.

Une image évidente s'offre à nous dans le cas de Maurice (« mot riche ») Roche : celle de la roche fendue, traversée, où les différentes strates se profilent à l'aide de leur couleur spécifique. La stratification complexe du monde et de la mémoire active et souffrante se dessine à la surface des pages où effleurent successivement les diffractions du spectre - les effilochures de fantôme aussi bien - tandis que leur pays d'origine, arc en ciel, prisme, écharpe d'iris, ne cesse de se déployer, scintiller, rayonner à l'horizon.

Jean Paris (*Maurice Roche,* Seghers, 1989 - meilleure étude sur

l'auteur avec celle de Michel Pierssens, Rodopi, 1989) s'appuie, pour tracer les grandes lignes du livre, sur le schéma que Haroldo de Campos avait établi à l'époque en partant du tapuscrit. On le reprendra en partie après avoir constaté qu'en effet le texte présent des éditions Tristram suit fidèlement ces indications du tapuscrit (exception faite peut-être des passages concernant 'l'Américaine' qui figurent plutôt en vert qu'en marron dans la nouvelle édition). Précisons d'abord qu'il ne s'agit pas *d'imiter* des phénomènes physiques (la succession des couleurs ne correspond nullement à la bande spectrale naturelle), mais d'arriver à des effets dramatiques spécifiques.

Tout part dans le noir d'un *tu* où le verbe est au futur pour ordonner, prescrire ou simplement prédire son destin de grand malade, de celui qui devient aveugle et qui dans sa chambre parisienne est assailli par la triple invasion des souvenirs, des fantasmes et des bruits du monde (« Mnémopolis que tu pourras hanter sous ton crâne sera une ville seule et obscure », p.10).

La première couleur, le rouge, naît page 13 par une 'compression' des yeux : c'est le réveil sur fond noir d'un *on* qui se caractérise par ses déplacements, à l'instar d'un oncle globe- trotter; c'est la voie du vagabondage - à Papeete notamment, ou encore à New York.

Le bleu qui surgit page 17 ouvre une plage impersonnelle où les horloges marquent le temps - dans cette impossible période entre Noël et Le Jour de l'An que traverse et retraverse le récit - donnant sur ce « bazar de pleine lune » qui constitue le musée imaginaire de l'auteur. Les femmes mythiques y défilent et une voix de Nô s'y entend, modulant l'absence.

Le vert (page 17) abrite le je et ses activités multiples (un « chœur » y règne, une « stéréophonie occulte », tandis que le rouge était une « antienne »), mais c'est une voix qui nous arrive 'd'outre-tombe' (le chœur commence par un *Requiem).*

Le violet (page 25) décrit notamment le *tokonoma,* microthéâtre d'intérieur où les souvenirs d'Hiroshima sont étalés. Dans le blanc sur noir s'y ajoutent des réminiscences aux camps nazis. La cruauté de la destinée individuelle se compose sur fond d'horreurs historiques, sur le rythme du « schlague ».

Le jaune (départ page 43) raconte un étrange récit à connotations sadiques : un docteur japonais (accompagné d'un travesti) veut s'emparer de la peau de l'aveugle où figure(rait) le tatouage d'un magnifique dragon. La promesse de sa peau assure le bien-être à celui qui la vend (toujours trop chair).

Le marron enfin (qui survient seulement à la page 137) : « ... nous entrons dans la phase finale de notre exposé : nous l'avons démontré : derme est une anagramme de merde », phase où régit l'onomatopée entourée de bruitages divers nous menant vers la fin du texte, au bord des Catacombes, au seuil du caveau. Le couple qui vient de se constituer y prend figure de crâne suivant les éléments de la description et le livre se termine par ces mots en marron : « Une texture de signes, de cicatrices, un tissu tactile se décompose... »

C'est d'ailleurs une différence essentielle avec le texte de Roussel où toutes les couches coloriées s'ouvrent et se referment successivement pour retrouver leur origine. Chez Roche c'est une torsade de couleurs qui serpente au fil des pages pour mieux se

perdre finalement et initialement après maintes partouzes et accolements. Chez Raymond Roussel - à l'aube de la modernité - l'errance se conclut sur un arrêt que d'ailleurs l'instabilité généralisée des vers enchâssés pervertit singulièrement. Chez Maurice Roche - entre chien et loup dans les parages du postmodeme - la dispersion radicalisée ne saurait s'immobiliser,... même pas pour la photo.

Couleur de nuit, couleur du désir sans repos, nuance d'horizon infini, verdeur de trotteur, violet des viols et des violations, jaune d'orient et de jalousie, marron de l'ultime déchet, blanc du linceul et des os, etc. : il n'est pas interdit de chercher un certain symbolisme des couleurs, mais cette dimension reste secondaire selon moi. Cherchons plutôt dans les mots du récit certaines indications qui fondent en profondeur la force des couleurs.

Souvent couleurs, teintes, tons, moires, enluminures, touches lumineuses situent les objets et les endroits, ébauchent les silhouettes et canalisent les images derrière les lunettes noires. A diverses occasions les mots disant la couleur signalent surtout aussi les lois du dynamisme du texte. C'est d'abord le cas pour l'interpénétration des couleurs et de la musique : des expressions comme « mouvement chromatique » (24) et « ascension chromatique » (31) jettent les ponts. L'espace de leur rencontre serait par exemple l'opéra, *Le Combat de Tancrède et de Clorinde* tout d'abord, première grande cérémonie totale du déchirement amoureux de l'occident et de ses projections fantasmatiques, opéra qui hante *Compact*, comme première étape aussi d'une tragique et dérisoire éducation sentimentale menant de la princesse lointaine à la poupée gonflable. *Orphée* chante ici également bien sûr et on voit passer *Lohengrin* à la recherche de son destin. Mais cette tête pleine de voix qui halluciné la violence, la jalousie et la solitude est aussi sans doute celle du soldat Woyzeck (la représentation de l'opéra d'Alban Berg au Muziektheater d'Amsterdam - avril 1998 - coordonnée par Hâhnchen - où des cadres noirs en série emprisonnaient de plus en plus Woyzeck, déchirant l'or du ciel, avec un avant-goût de la guillotine dans leur tombée et où le capitaine en bleu, le docteur en vert et le tambour-major en rouge menaient le charivari, exploitait merveilleusement cette dimension-là).

Le chromatisme se coagule aussi au cœur du récit pour signaler une photo accrochée à un baromètre - décrit avec beaucoup de couleurs -, photo d'Hiroshima réduit en cendres (c'est une « chromophotografie » p. 134). Il s'agit d'un lieu capital pour la recherche du 'héros' de Roche; car ce que l'aveugle poursuit, éperdument, au-delà - ou en deçà - de toute jouissance/souffrance, c'est son nom, tel Œdipe, tel Lohengrin encore. 'Ecce homo' à l'heure de la cécité complète, c'est en même temps *La Parabole des Aveugles* de Bruegel.

Et c'est ici à Gembakou, lieu de souffrance (telle est la signification de ce mot japonais), qu'il saisit cet autre mot qui le nomme à travers le chromo- chrono, à travers la lumière et l'arrêt du temps (« coup-lueur ») : c'est le mot (japonais) 'kou', douleur. C'est comme l'approche du sphinx par Œdipe. 'Kou' et 'douleur' se précipitent au cœur des couleurs. Comme l'a fait remarquer Philippe Boyer (« Mnémopolis » in *Critique* 22 (1966) : « Le « nom impossible à tracer », le « nom à jamais perdu dans la nuit des temps », n'est-il pas justement la parole aveuglante? [...] *Compact* c'est l'aventure d'un homme

qui s'avance seul dans la nuit de son propre langage. » Ce qui n'empêche nullement, faut-il ajouter, que toute la fantasmagorie chamarrée du monde s'y projette. L'univers tout en noir de l'aveugle est le trou où disparaissent les couleurs, mais il s'étale ensuite sur la page blanche qui visualise l'amalgame de l'ensemble chromatique. On entend comme un écho de « Mon nom est Hiroshima ».

La formule qui définit l'emploi de ce nom-souffrance 'kou', établit clairement le relais avec la dimension matérielle du livre : « On en voit de toutes les couleurs avec ce mot... » (p.132). « Pour l'amadouer » la 'Douleur' sera traitée de toutes sortes de manières, par calembours entre autres : doux leurre, d'où l'heure, « pour faire dévier son parcours » (25). Les transformations des sons et des lettres correspondent aux glissements du spectre et nourrissent les hallucinations : tel encore le spectacle de la femme leurre, fantasme, poupée, automate à la Hoffmann (la machine sur laquelle Maurice tape son texte-couleur est d'ailleurs une Olympia), travesti dont 'je' serre le *cou* « à mort » (36). Couleur/douleur dont la matérialisation la plus concrète se trouve dans la peau tatouée qu'il faut vendre le plus cher possible. Le Japonais arrive armé d'un fer rougi pour avoir sa peau afin d'en apprécier « la netteté des détails parfois si fins se détachant en jaunes, verts, vermillons, sur fond gris-bleu » (44). Cette peau tatouée, c'est aussi ce livre que le lecteur retourne entre ses mains, « tissu de couleurs » comme la grande ville (117) ou comme un dos tatoué « transformé en précieuse femme de couleur » (147). Les couches successives de jaune, de magenta et de cyan à quoi s'ajoute le noir (procédé consti

tuant le principe de l'impression polychrome) stimuleront les trois groupes de récepteurs en formes de cônes qui composent physiquement la vue en couleurs. Nouveau Faust qui établit son pacte sur une combinatoire de couleurs (sa peau), le héros de Roche donne aussi un clin d'œil à l'auteur de l'ambitieuse *Zur Farbenlehre.*

Il ne faut en effet pas oublier que comme toujours chez Maurice Roche ce récit est aussi joyeux : kermesse, carnaval, bourré d'humour noir, à l'image de cette « Danse Macabre » de La Chaise Dieu qui l'avait tellement impressionné en 1958 et qui ne cessera de reprendre sa ronde tout au long de l'œuvre (cf. ici page 150). Les oiseaux multicolores qui chantent partout dans le livre montrent ainsi un autre côté de l'Orient : les volières japonaises, mais également leur rôle dans la musique de Messiaen (cf. aussi *Grande Humoresque...),* autre doublure chromatique.

Il y a d'ailleurs une autre œuvre musicale que rappelle l'intime unité entre couleurs et sons chez Roche : il s'agit de *Prométhée ou le Poème du feu* de Scriabine (1910) pour orchestre, chœurs, orgue, piano, cloches et 'claviers de lumière'. La première de cette composition à Carnegie Hall en 1915 n'avait pu donner qu'une idée restreinte des intentions de Scriabine. Récemment Valéry Gergjev a repris l'œuvre avec l'orchestre philharmonique de la radio néerlandaise et grâce aux contributions de Peter Struycken (« artiste en lumière ») et de son équipe s'est réalisé un film fascinant, véritable fête de couleurs et de musique, que la télévision néerlandaise a montré en octobre 1998.

Pour en revenir à *Compact* dont le ciel nocturne est aussi scandé par « toutes sortes de gong d'horloges »

(p.18), ses oiseaux multicolores indiquent de leur manière le rythme du livre : « ...oiseaux muets, immobiles. Un seul qui bouge : chaque passage rapide de son vol fait clignoter les couleurs des autres » (p.68). Dans l'interaction des éléments du texte, dans 1 *' intertexture,* chaque détail activé crée une chaîne de répercussions, un réseau de ricochets : «...en déduire un chant absent » précise la suite de la citation. Cette conception d'un dynamisme fondamental, toute en coupures et brisures, esquissant puissamment le sujet moderne dans son hétérogénéité et son altérité est à l'opposé d'une vision *romanesque* du monde que l'art standard présente avec sa paralysie atavique. L'art chromatique est par essence anti-romanesque. De son ouverture verticale témoigne par excellence le fragment suivant (p. 117; en bleu) :

> Il se reflétait sur le plan (sous verre) - [d'une immense photo de New York] - un tissu lumineux de couleurs « fuyantes » (mauve, violet...) jaillies « saillantes » de la rue et ayant pénétré par la fenêtre, à gauche du plan (ville moirée).
>
> Il se composait, à l'intérieur de cette matière silencieuse, des réseaux de mouvements imaginaires déterminés par les réseaux des structures dans la forme.

En relisant ou plutôt en revivant dans sa version en couleurs suivant l'imbrication des mouvements imaginaires et des réseaux formels, on se rend compte qu'on a à faire à un des très grands livres de notre modernité; la douleur du texte engendre un réel bonheur de lecture.

Marc Lapprand

Le point sur les proses à contraintes à l'Oulipo

De nombreux textes en prose sont nés de l'Ouvroir de Littérature Potentielle, certains, comme *La Disparition* de Georges Perec, sont passés au rang de chef-d'œuvre, connaissent une inextinguible vitalité, sont traduits en diverses langues étrangères (avec respect de la contrainte lipogrammatique dans le cas cité); d'autres, plus discrets, circulent entre amateurs éclairés et aficionados invétérés : tel est le cas des numéros de la *Bibliothèque Oulipienne,* dont le tirage restreint (150 exemplaires pour le public) limite forcément l'étendue de leur auditoire.[1] Quelques auteurs se sont distingués dans leur maîtrise de la prose à contrainte : Perec, Queneau, Calvino, Roubaud, et, dans une plus modeste mesure : Bens, Bénabou, Jouet, Berge, Braffort, Foumel, Duchateau, et Le Tellier. S'il est vrai que la poésie se découpe la portion du roi des animaux dans la production oulipienne, les incursions de l'Oulipo dans le domaine de la prose n'en demeurent pas moins productives, mais avec des résultats nettement plus discrets, tant il est vrai que la prose tend à celer la contrainte, alors que la poésie tend à l'exhiber. Par voie de conséquence, il est possible, voire, inévitable, de lire des textes en prose à contrainte en ignorant la/les contrainte/s (vœu cher à l'auteur de *La Vie mode d'emploi),* alors qu'il n'est guère possible de passer à côté quand on lit un poème à contrainte, car le

poème en principe affiche sa prosodie et son rythme.[2] En outre, le péritexte joue un rôle incontournable : chaque volume de la *Bibliothèque Oulipienne* proposant *a fortiori* un texte (ou du métalangage) oulipien, il sera impossible d'en effectuer une lecture non avertie. Je propose ici un essai de classification des textes en prose à contrainte à l'Oulipo, ainsi qu'une réflexion sur plusieurs cas emblématiques de leur production la plus récente. Par souci d'actualisation, j'écarte délibérément les textes en prose contenus dans *Y Atlas de Littérature potentielle* (1981), pour porter l'attention sur ceux de la dernière génération.

Trois tendances dominent dans la prose à contrainte, que l'on peut aisément classer de la plus à la moins visible. La première est représentée par la contrainte phonétique (A) : l'énoncé est relativement court, subit une succession de variations basées sur l'homonymie ou la paronomase, et s'accompagne d'une glose relativement longue, dotée souvent d'une forte charge humoristique. La seconde est représentée par une contrainte purement thématique (B) : ici, la seule marque visible du texte est son caractère répétitif, car celui-ci procède d'un motif exploitant le souvenir, la mémoire ou l'oubli, voire, des dialogues ou des pensées proches d'anamnèses. La troisième enfin est l'opposée formelle de la première, dans la mesure où le texte est assez long (paragraphe, nouvelle, roman), et contient éventuellement une glose, soit en épilogue, soit en abyme, qui sert à décoder la contrainte structurelle (C) échafaudant le texte. Les contraintes A et B sont massivement régies par la mise en forme de listes, alors que la contrainte C est gouvernée par la combinatoire. C'est ainsi que les deux premières sont plus visibles car elles procèdent par énumérations, et que la dernière est moins visible car elle se fonde sur des permutations, dont la loi opératoire peut même devenir totalement invisible. Illustrons chaque tendance de trois exemples choisis parmi les numéros de la *Bibliothèque Oulipienne* postérieurs à 1990, puis d'autres œuvres isolées et de plus grande envergure.

On voudra bien comprendre qu'il ne s'agit que d'illustrer les tendances dominantes, et non d'établir une typologie exhaustive. En outre, plusieurs textes oulipiens s'avèrent difficiles à classer, comme par exemple « À bas Carmen ! » d'Hervé le Tellier *(BO* n°77), où, même si la prose domine, il n'en subsiste pas moins une réelle scansion poétique due à la régularité des vingt-six mots de chaque énoncé, dont leur première lettre restitue l'alphabet. Il en est de même pour le numéro composite : « Sexe : ce xé » *(BO* n°90), qui exploite pour le même thème à la fois prose et poésie. Ces exceptions prouvent à nouveau l'absence de conformité de genre et d'uniformisation à l'Oulipo.

A. Contrainte phonétique.

1. BO n°58 : « Trente-quatre brazzles » (Paul Braffort).[3]

Le terme "brazzle", emprunté à la nouvelle de Nabokov (« Le Temps et le reflux »), est peut-être un mot-valise de "brain" + "puzzle". Il s'applique fort bien aux réécritures de Braffort de titres et d'auteurs d'une sélection d'œuvres. Chaque énoncé est très court, encodé par traduction homopho- nique, transduction et lissage (cf. les explications liminaires de l'auteur). Il est suivi d'une longue glose qui lui sert

également d'explication. Le "brazzle" consiste donc à restituer l'énoncé original (hypotexte) en remontant le cours des opérations décrites plus haut, qui comportent une forte dose ludique et cryptique, comme le trahit la note suivante à la page 21 : « (2) Ici l'effort demandé au lecteur est vraiment minime! ». Il s'agit donc bien de *reconstruire* le modèle ayant généré le brazzle. Exemple : « Le pic à volaille (1), par Tristan Beyzède (2) » s'appuie sur les notes suivantes : « (1) cœur ♦ pique ; on sait aussi qu'un gaz est volatil. / (2) tsar ♦ bey ; A ♦ Z. » (p. 23). Certes, le prénom de l'auteur oriente nos supputations, puisqu'il s'agit du *Cœur à gaz* de Tristan Tzara (on notera que les prénoms sont tous intacts). Le recueil atteint une densité certaine, d'autant plus que chaque glose qui accompagne un brazzle contient d'autres titres encodés de la même manière.

2. *BO* n°59 : « Rendre à Cézanne » (Marcel Bénabou).

Le titre même du recueil précise la contrainte (Cézanne ♦ César). Bénabou réécrit des locutions en y insérant à chaque fois un ou plusieurs noms de peintres. La déformation est une homophonie approximative, suivie d'une glose qui l'amplifie en lui donnant une forte charge humoristique. Exemple : « Quand Chagall n'est pas là, les Sou- tine dansent. » (p. 22).

3. *B O* n°68 : « Troll de tram » (Oulipo).

Textes de commande pour honorer le nouveau tramway de Strasbourg, les oulipiens ont composé des variations homophoniques sur l'énoncé (que Raymond Queneau appellerait « notation ») : « Le tramway de Strasbourg ». Mais ce n'est pas tout : telles des harmoniques, les variations sont suivies de notices toponymiques, de "beaux présents", et d'une série de formules en langage cuit (« Ainsi parlait Zarathous- tram »). La glose précède chaque variation. Exemple : « Trop souvent, les grands noms de l'écran ne brillent pas par leur courage en cas d'échec public. Ainsi, dès la deuxième projection de *Sunset Boulevard*, Gloria Swanson était à la pêche. **Le drame hué : des stars boudent** » (p. 11).

Ces trois numéros de la *Bibliothèque Oulipienne* illustrent la contrainte phonétique. Notons que tout ce que nous appelons glose participe entièrement à la composition du texte. La création n'est pas gratuite, même si elle joue sur un effet d'accumulation. La succession des seuls énoncés composés d'après la contrainte phonétique deviendrait vite plate et sans objet. C'est précisément le travail minutieux d'encadrement qui confère à chaque recueil son humour et sa richesse verbale, en saturant chaque énoncé, et en inversant le rôle initial de l'explication dite sérieuse. L'humour se tient donc également dans la parodie du discours savant. La contrainte phonétique peut être parfois thématique (littérature, peinture, tramway), car elle permet de constituer un ensemble homogène pour chaque cas, en le saturant. Cependant, c'est bien la contrainte phonétique qui préside à l'élaboration de ces textes.

B. Contrainte thématique.

1. *BO* n°82 : « Exercices de la mémoire » (Jacques Jouet).

Jacques Jouet offre quatre-vingt-dix-neuf variations (en comptant la dédicace à Perec) de « Je me souviens qu'en 1978 Georges Perec a publié un livre intitulé *Je me souviens.* », par le biais de manipulations syntaxiques et

lexicales très variées. Exemple : « S'il est un livre qui a vraiment pour moi 'l'accent du souvenir', c'est bien celui que Georges Perec a publié en 1978 intitulé *Je me souviens.* » (p. 12). Le nombre total des variations pose le recueil comme un hommage aux *Exercices de style* de Queneau.

2. *BO* n°84 : « Un sourire indéfinissable » (Hervé Le Tellier).

C'est en quelque sorte une palette de tableaux d'un tableau, puisqu'il s'agit de Mona Lisa, vue sous cinquante-trois jours différents. C'est le regardant qui caractérise le point de vue, mais le regardé ne change pas. Le recueil contient en l'occurrence une tentative poétique, à l'occasion du « point de vue du moraliste élémentaire », où le point de vue est précisément exprimé sous forme de morale élémentaire, poème de forme fixe inventé par Queneau. Ailleurs, la prose atteint une grande variété de formes : dialogue, discours direct, lettre, style dit "télégraphique", récit, courrier électronique, menu de restaurant, etc. Exemple : « Le point de vue du piz- zaïolo à domicile : Alors je répète : une Mona Lisa Crusty Crunch pour trois, avec supplément crème fraîche, et une Mona Lisa végétarienne pour une personne. Ça vous fera 94 plus 8 plus 39, 141 francs. Pour le 2, rue Ronsard, Paris XVIII^{e}, 1er sous-sol, pas de code, pas d'interphone. Tél. : 01 42 58 72 89. Vous serez livré dans vingt minutes environ. » (p. 8).

3. *BO* n°88 : « J'ai oublié » (Jacques Bens).

Sur le modèle des « Je me souviens... » de Perec, Jacques Bens nous propose cinquante-trois « J'ai oublié.. . ». Comme l'auteur l'explique en note liminaire, l'oubli a besoin du support d'un souvenir partiel, car s'il était total, on ne s'en souviendrait pas. Évoquer l'oubli d'une chose suppose donc nécessairement que la chose se rattache à un souvenir, aussi ténu fût-il. Chaque oubli est ici suivi de ce souvenir lacunaire, placé entre deux parenthèses adversatives, atteignant parfois une grande précision. Exemple : « J'ai oublié le sujet de ma première intervention radiophonique. *(Mais je sais que c 'était à 'La Tribune des critiques de jazz', d'André Francis et Lucien Maison, dans un modeste studio installé rue Armand-Moisant, près de la gare Montparnasse, et que j'avais la voix qui tremblait.)* » (p. 14).

On le voit, ce type de contrainte exploite un thème à outrance (l'oubli et/ou la mémoire, le point de vue). L'accumulation (mise en listes) déclenche un effet humoristique. Il ne s'agit pas de répétitions à proprement parler, mais de variations sur un concept unique, à la manière d'une large spirale dont l'amplitude décroît pour tenter d'atteindre le centre, le cœur du sujet. La contrainte thématique ne provoque aucune distorsion au niveau du signifiant. C'est la seule accumulation qui la laisse transparaître. C'est donc une contrainte molle, de classification, et qui permet une grande originalité dans la textualisation même.

C. Contrainte structurelle.

1. *BO* n°67 : « Qui a tué le duc de Densmore » (Claude Berge).

La nouvelle se présente comme une histoire policière classique : un double meurtre, huit suspectes, ni témoin ni mobile apparent. C'est dans la résolution de l'intrigue que réside toute l'originalité de la construction, car, après l'échec des enquêtes de Scotland Yard,

c'est un petit génie d'Oxford qui démasquera la coupable. En appliquant le "graphe d'intervalles" du mathématicien hongrois Hajôs au cycle des visites des huit femmes chez le duc, et en découvrant une inconsistance dans ce graphe, il démasquera infailliblement la seule coupable possible. La logique supplée à l'absence d'indices, et fournit à la trame narrative une structure implacable.

2. *BO* n°69 : « Le cordon de saint François » (Jacques Duchateau).

Il s'agit d'une tentative méritoire vers le mouvement perpétuel. Cette nouvelle, inspirée d'un roman libertin de Jean-Baptiste Boyer d'Argens (XVIII^{e} siècle), est conçue pour être indéfiniment lue, ses huit pages étant imprimées sur quatre feuillets pliés en accordéon (M ou W). C'est un monologue intérieur proche du *stream of consciousness*, qui permet un certain flou dans l'évocation d'événements ou de souvenirs. Pratiquement dénué de ponctuation, et totalement exempt de paragraphes, le texte se dévide comme une seule ligne infinie, ou une boucle, ce qui revient au même. L'emploi des marques doubles de genre permet de faire varier le sexe du je narrant.

3. *BO* n°78 : « Une chambre close » (Jacques Jouet).

C'est une histoire policière dont le coupable est cette fois une contrainte oulipienne : le S + 7. En l'occurrence, la fameuse méthode de Lescure sert d'ossature à la construction de l'histoire, car on remontera de "Macchabée" à "Macadam", le septième substantif précédant le premier dans le dictionnaire, qui s'avérera être le vrai coupable. Ici, la contrainte, donnée abstraite, prend corps pour devenir l'auteur d'un délit, hypostase troublante d'une règle d'écriture.

*

La contrainte structurelle est non seulement la plus productive à l'Ou- lipo, mais c'est aussi celle qui produit les textes les plus longs. Le cas de *La Vie mode d'emploi* de Perec en est l'archétype, de par la complexité de ses « quatre figures » de construction, et le débat se poursuit quant à savoir si de telles contraintes devraient être cachées ou montrées. L'attitude de Perec à cet égard est celle d'un perfectionniste, lorsqu'il prend pour un compliment l'aveu d'un lecteur qui serait passé à côté de la structure profonde de son livre, c'est-à-dire de son échafaudage.[4] Dans les deux histoires policières de Claude Berge et Jacques Jouet mentionnées plus haut, la contrainte est expliquée en marge du récit. Dans des textes plus longs, elle est en abyme, comme c'est le cas pour le cycle des trois romans d'Hortense de Jacques Roubaud, bâtis sur les permutations en escargot de la sextine, forme poétique inventée par le troubadour Amaut Daniel : « L'ordre de préséance parmi les Princes était modifié à chaque génération, suivant une permutation fixée immuablement depuis le Xm^{e} siècle [...] ».[5] En outre, plusieurs nombres de prédilection : 6 (évidemment); 14 (nombre de Roubaud); 37 et 73 (palindromes et nombres de Perec) ; et 366, sont inscrits dans la trame du récit, en une programmation apparemment compliquée. Le nombre 6 est un peu dans la trilogie ce que le nombre 5 était dans *La Disparition* de Perec : le nombre clé qu'il faut exhiber tout en l'entourant de mystère, car il porte en lui la solution de l'énigme qui participe à la structure même du récit. Mais ce n'est pas que dans cette fiction heureuse et pleine de jubilation que l'au

teur met en œuvre la raison numérologique.

Dans une veine proche de l'autobiographie, les trois premières de la série des six branches du *Grand Incendie de Londres* obéissent à des contraintes qui sont montrées, évoquées, ou cachées. La genèse de l'ensemble est problématique dans la mesure où elle est un livre que l'auteur, de son propre aveu, n'a pas écrit : *Le Grand Incendie de Londres*, titre du premier ouvrage de la série (au départ, il n'y avait, à ses dires, qu'un embryon de rêve, fantasme d'une jeune femme à la chevelure de feu, à Londres).[6] L'organisation en branches, chapitres, incises et bifurcations, de même que l'emploi réglé de la typographie (soulignés, caractères gras, italiques, variété de polices de caractères) confère incontestablement à l'ensemble son caractère hypertextuel. Comme l'indique avec justesse Agnès Vaquin, Roubaud « écrit en relief ».[7] Pourtant, si l'auteur prétend obéir rigoureusement à des contraintes dites numérologiques, il se donne une latitude certaine par rapport à d'autres, et les assouplit dans des proportions indécelables pour le lecteur. Lorsqu'il s'inspire des dix styles de Kamo no Chomei, un ermite-poète du XII^{e} siècle japonais, il le fait avec une totale liberté d'adaptation :

> Bien entendu, je ne comprends pas vraiment le sens, historiquement cohérent, de ces styles, dans leur contexte d'origine. L'interprétation que je m'en suis faite est appuyée sur la traduction qu'on donne de leur désignation et sur les quelques exemples de poèmes 'manifestant' ces styles, que j'ai pu découvrir ici ou là. Avec ce peu de données, je me suis construit mon propre spectre de styles.[8]

On peut dès lors se demander si la contrainte ne devient pas en l'occurrence une affectation de la contrainte, ou plutôt si la priorité n'était pas accordée à un « effet de contrainte », tout comme Barthes parlait d'« effet de réel ». Dans les trois romans d'Hor- tense, par exemple, la sextine n'est pas appliquée également. Elle l'est exemplairement dans le second, *L'Enlèvement d'Hortense,* qui compte six parties de six chapitres chacune, plus un épilogue qui sert de chapitre trente- sept. C'est en outre dans ce second roman qu'est livré le schéma de permutation des escargots tatoués sur la fesse gauche de chacun des six princes poldèves, avec petits points permutés en sextine, qui régit l'ordre de leur succession au pouvoir (« Marques de Fabrique », p. 176). Cependant, dans le premier roman de la série, c'est le nombre sept qui préside à la structure en chapitres : quatre parties de sept chapitres chacune.

Tant dans *Le Grand Incendie de Londres* (récit basé pour une large part sur l'anamnèse et la "piction", c'est-à- dire une image de l'auteur enfant, dans son "avant-vie", mais dont il n'a aucun souvenir), que dans la trilogie d'Hortense (récit de type policier, qui promet, paraît-il, une suite), la raison numéro logique apparaît d'une telle complexité, et l'auteur demeure d'un tel hermétisme à ce sujet, que l'on peut se demander s'il n'existe pas une certaine quantité de duperie par rapport au réel encodage structurel numérolo- gique. Les nombres se suivent en une vertigineuse séquence, mais leur lien est parfois impossible à établir faute d'indications ou de repères manifestes. Cela n'ôte évidemment rien à l'inventivité de ces proses et à leur côté franchement attachant, mais cela pose

d'une manière aiguë le statut des contraintes qui affectent de les générer.

Lorsque la contrainte était phonétique ou thématique, le texte arborait un rythme qui donnait à la contrainte un certain degré de transparence. La prose romanesque, arythmique par essence, permet peut-être de jouer sur des macro-structures en totale impunité, tout en investissant le texte d'une programmation numérique au premier degré. Ainsi, lorsque la contrainte est structurelle, et qu'aucun mode d'emploi n'est livré avec le texte, le pacte de lecture se perd et ne devient plus qu'anecdote, ou encryptage impossible à "casser", et c'est tant pis pour le lecteur. A la lecture des magnifiques proses à contrainte de Jacques Rou- baud, on peut se demander si les « rats qui construisent eux-mêmes le labyrinthe dont ils se proposent de sortir » ne se sont pas fait piéger à leur insu...

NOTES

[1] Certes, les 62 premiers numéros sont repris en quatre volumes, et cela a sans doute élargi leur diffusion, mais dans des proportions qu'on ne saurait établir avec précision.

[2] Cf. Marc Lapprand, *Poétique de l'Oulipo* (Rodopi, 1998), en particulier la partie concernant « Le statut de la contrainte » (pp. 48-55). On y trouve une double articulation selon les caractères implicite / explicite et visible / invisible de la contrainte. Ainsi, plus la contrainte est formelle et dure, plus elle tend à être explicite-visible, cas-type : *Alphabets* (Georges Perec) ; elle tend au contraire à être implicite-invisible lorsqu'elle se dissout dans la trame de la prose, cas-type : *Si par une nuit d'hiver un voyageur* (Italo Calvino).

[3] Les titres et numéros de pages renvoient tous aux fascicules de *La Bibliothèque Oulipienne (BO)* publiés séparément, sous l'égide de l'Oulipo.

[4] Cf. Georges Perec, « Ce qui stimule ma racontouze... », *Texte en main*, n°l, 1984, pp. 49-59.

[5] Jacques Roubaud, *La Belle Hor- tense,* Ramsay, 1985, p. 44. La suite se compose de *L'Enlèvement d'Hortense* (Ramsay, 1987), et *L'Exil d'Hortense* (Seghers, 1990). Rappelons que les permutations de la sextine se font selon l'ordre suivant : 1 2 3 4 5 6 / 6 1 5 2 4 3 / 3 6 4 1 2 5 / 5 3 2 6 1 4 / 4 5 1 3 6 2 / 2 4 6 5 3 1.

[6] Jacques Roubaud, *Le Grand Incendie de Londres; La Boucle; Mathématique :,* Seuil, 1989, 1993, 1997. Le véritable titre du premier volume est *Destruction,* c'est-à-dire la « Branche 1 » du *Grand Incendie de Londres.*

[1] Agnès Vaquin, « Un monument d'écriture », *La Quinzaine littéraire,* n°620, 16 au 23 mars 1993, pp. 12-13. (Compte rendu de *La Boucle).*

[8] « La pluralité des proses de J. Roubaud. » Entretien de Florence Delay avec Jacques Roubaud, *Quai Voltaire,* n°10, hiver 1994, p. 19.

Guy Lelong

Le domaine d'Ana, un récit textuel de Jean Lahougue

Ainsi que le rappelait le premier éditorial de *Formules*, l'initiative cédée à la forme plutôt qu'au contenu est sans doute le trait majeur de ce qu'il est aujourd'hui convenu d'appeler la modernité littéraire. Toutefois, cette exploration de nouvelles formes de l'écriture peut s'effectuer selon au moins deux modes principaux : la réduction, l'intégration.

Le premier mode a probablement trouvé avec l'œuvre de Samuel Beckett l'un de ses accomplissements les plus exemplaires. Michel Gauthier, lisant, pour *Formules* 2, *Beckett l'abstracteur* de Pascale Casanova, a même pu parler du « travail d'algébrisation » auquel l'auteur du *Dépeupleur* a soumis le lexique de *Cap au pire.'*

Mais ce mode réductionniste, non toujours exempt d'essentialisme, a parfois "péché" par les interdits que certains de ses défenseurs ont porté sur l'ensemble des opérations liées au récit traditionnel : la linéarité de l'histoire, le principe du suspense, la consistance des personnages.

Si la critique de ces interdits a donné lieu aux retours régressifs auxquels se complaît la majorité des romans actuellement publiés, il est une voie qui permet d'échapper à ces deux "défauts". C'est celle que revendique Jean Lahougue et d'après laquelle :

> [...] la modernité ne consiste plus à dynamiter les pratiques anciennes en vertu d'un droit imprescriptible à la nouveauté, mais à les investir en connaissance de causes, et jusqu'aux plus convenues d'entre elles, de fonctions qui les excèdent.[2]

Bref, il devient possible, sans pour autant renoncer aux principes formels de la modernité, de réintégrer certaines des opérations du récit classique en leur attribuant des fonctions nouvelles, autrement dit, en les dissociant des formes historiques qui leur ont donné naissance.[3]

1. Le roman populaire comme contexte

Comme l'a noté Jan Baetens, la place occupée par Jean Lahougue au sein des écrivains modernes est donc des plus intrigantes :

> D'un côté, certes, il partage avec ceux qui cherchent à innover le goût des mots et troque volontiers les mirages de l'inspiration contre les pistes ouvertes à tout instant par la langue en action. De l'autre côté, cependant, il ne s'est jamais refusé au plaisir de la fable. Les trouvailles formelles se prolongent toujours d'une traduction narrative qui fait de Jean Lahougue un conteur on ne peut plus rusé.[4]

Et cette contradiction s'en adjoint une seconde :

> La réconciliation de l'expérience formelle et du récit le plus classique n'est cependant pas le seul paradoxe de l'œuvre de Jean Lahougue. Tout aussi curieuse est la conjonction d'une recherche stylistique très raffinée (Lahougue écrit « vraiment bien ») et de l'abandon, voire du rejet, de toute griffe personnelle (ce que fait Lahougue, ce n'est pas « du Lahougue »).[5]

En effet, les quatre derniers livres de Jean Lahougue se réfèrent tous à un auteur de la bibliothèque, le plus souvent populaire : Agatha Christie pour *Comptine des Height* (1980), Georges Simenon pour *La Doublure de Magrite* (1987), René Descartes, Vladimir Nabokov, André Hardellet et Jean Henri-Fabre pour les quatre nouvelles de *La ressemblance et autres abus de langage* (1989).[6] Mais il s'agit moins pour Jean Lahougue d'imiter le style et les manières d'un auteur que de les redistribuer en en faisant un jeu de langage parmi d'autres :

> L'imitation stylistique fait partie de ces jeux dès lors qu'elle consiste, non plus à reprendre à l'identique les figures d'un auteur vénéré par strict mimétisme pour leur faire assumer la même fonction, et moins encore à tourner en dérision leur systématisme comme c'est le cas dans la plupart des pastiches, mais à user de l'économie générale du texte pour les investir a posteriori de fonctions nouvelles ou pour en révéler les fonctions occultées. Ainsi participeront-elles, au même titre que les clichés et la polysémie du lexique, à ce bouleversement progressif du sens qui demeure l'objectif essentiel.[7]

C'est dans ce sens que le dernier roman de Jean Lahougue, *Le domaine d'Ana,* se réfère à Jules Verne.[8] [1]

1 Un renversement littéral

Le domaine d'Ana est en fait pris dans un dispositif textuel d'une tout autre envergure. Développant en effet un principe exploré dans *Histoire naturelle* - la dernière des quatre nouvelles de *La ressemblance et autres abus de langage* -, Jean Lahougue a imaginé un système de dérivations multiples qui permet d'obtenir à partir du livre entier ou de certaines de ses sections plusieurs autres textes. Ces dérivations s'effectuent grâce à un ensemble de règles que dévoile le cahier des charges du roman, et dont voici les premières :

- La lecture, dans l'ordre, des lettres centrales (médiales) des mots du huitième chapitre du roman (lui-même chapitre central) permettra la reconstitution d'un nouveau texte (sous- texte ou texte dérivé) que nous appellerons par commodité *chapitre 8'.*
- Le chapitre 8' obéira à la même règle des médiales. Celle-ci permettra la reconstitution d'un nouveau sous-texte dérivé que nous appellerons *chapitre 8".*
- Le chapitre 8" obéira à la même règle des médiales que les chapitres 8 et 8'. Le texte ainsi dérivé se réduira au mot : Ana.
- La lecture dans l'ordre inverse (en partant de la dernière phrase du dernier chapitre et en remontant jusqu'à la première du chapitre initial) des mots centraux (médiaux) de toutes les phrases du roman permettra la reconstitution d'un nouveau texte (sous-texte ou texte dérivé) que nous appellerons par commodité le *roman'.*
- La lecture, dans l'ordre, des médiales du roman' permettra la reconstitution d'un nouveau texte (sous-texte ou texte dérivé) que nous appellerons par commodité le *roman* ",
- La lecture, dans l'ordre, des médiales du roman" permettra la reconstitution d'un nouveau texte (sous-texte ou texte dérivé) que nous appellerons par commodité *roman"'.*
- La lecture des médiales du roman"' permettra la reconstitution d'un nouveau texte se limitant au mot : Ana.[9]

Le domaine d'Ana comporte bien d'autres règles de ce type et les der

nières concernent les illustrations dont Jean Lahougue a tenu à doter chaque chapitre de son roman, comme l'étaient ceux de Jules Verne.[10] Ne voulant pas ici analyser, dans le détail, des opérations sur lesquelles Jean Lahougue s'est largement expliqué dans *Écrivains et liserons*,[u] ouvrage publié parallèlement au *Domaine d'Ana,* je me contenterai d'indiquer quelques- uns des enjeux et des questions que posent ces réglages.

Les règles, ou les contraintes, du *Domaine d'Ana* sont des règles spécialement inventées pour ce roman. Jean Lahougue estime, à juste titre selon moi, que les formes littéraires, comme celles de l'ensemble des arts, témoignent d'une évolution historique, et que le devoir de l'écrivain est d'inventer des formes nouvelles.

La fiction du *Domaine d'Ana* est déduite de ses propres réglages. Sans vouloir ici trop déflorer les saveurs d'une intrigue fort complexe, donnons- en seulement ce bref aperçu : un savant linguiste, oncle du jeune narrateur un brin rêveur, hérite de son frère défunt un domaine, le domaine d'Ana; ce domaine, que les protagonistes atteignent au centre exact du livre, propose des paysages qui apparaissent bientôt n'être que la matérialisation informatique virtuelle du journal écrit par le narrateur. Enfermés dans ce domaine dont ils ne parviennent pas à s'échapper, l'oncle et son neveu traversent alors des paysages devenus littéraux et l'histoire, savamment modulée entre fiction et fonction, cède la place à l'étrange récit d'un texte :

> Oserai-je dire qu'à compter de ce jour, notre existence se réduisit à une explication de texte? Survivre signifiait, à chaque pas de nos promenades, que nous sachions repérer la parcimonieuse vérité comestible parmi les purs effets du verbe, dégager le fond de la forme en somme, le vécu du fictif, comme eût fait l'étudiant en lettres de deuxième armée auquel on apprend que le style se mesure à *Vécart.*'[2]

C'est la découverte des réglages du texte qui permet la levée de l'énigme. Autrement dit, comme l'a déclaré Jean Lahougue, il s'agit « d'un roman policier dont le langage est l'assassin ». Sans doute ces réglages n'accèdent-ils pas directement à la perception et la recherche des textes inscrits à l'intérieur des autres exige un déchiffrage trop fastidieux. Conscient de l'exercice quasi comptable ainsi réclamé au lecteur, Jean Lahougue a d'ailleurs finalement publié l'ensemble des textes dérivés dans le cahier des charges de son roman. Cette relative impasse perceptuelle ne remet toutefois pas en cause le projet du livre. En effet, les dernières pages de la fiction évoquent suffisamment ce principe de dérivation textuelle pour que le lecteur comprenne que le texte qu'il est en train de lire en est lui-même affecté :

> Imaginons qu'un texte souterrain vienne à saper notre histoire de la dernière ligne à la première, pourquoi son propos ne se matérialiserait-il pas à son tour ? Imaginons que ce propos enfoui, ainsi lu à rebours, nous restitue les douces heures d'autrefois, lorsque la maison encyclopédique jouait de ses anches dans la tempête...
>
> Notre programmateur thaumaturge n'avait-il pas donné l'exemple? N'était-ce pas son cryptogramme qui nous avait ouvert le domaine ? Pourquoi n'aurais-je pas chaussé ses propres bottes et imaginé le cryptogramme qui seul, j'en étais sûr, nous

> permettrait d'en sortir? Il suffisait de récrire l'aventure sans négliger, cette fois, de planter au milieu de mes phrases les jalons de notre liberté. Remanier mon texte en le brochant d'un épilogue rétroactif me vaudrait certes plusieurs mois de travail, mais comment douter que notre évasion fût à ce prix?[13]

S'il est peu probable que le lecteur se mette à compter tous les mots du roman, voire ses lettres, il en perçoit toutefois suffisamment la clé textuelle dans sa généralité, pour lever l'énigme de la fiction. Les prisonniers du domaine d'Ana pourront donc finalement s'échapper et le lecteur, devenu conscient du double sens constamment à l'œuvre dans l'écriture du livre, se lancer dans son éventuelle relecture.

Le domaine d'Ana fait assister à la dissolution progressive d'un genre littéraire répertorié dans un réseau formel qui l'excède. Là où les versions "réductionnistes" de la modernité veulent se tenir à l'écart de toutes les conventions de la littérature, le mode "intégrateur", prôné par Jean Lahou- gue, s'attache plutôt à les redistribuer et, ce faisant, à les déstabiliser.

NOTES

[1] Michel Gauthier, « Péripéties d'une révolution critique » (à propos de Pascale Casanova, *Beckett l'abstracteur - Anatomie d'une révolution littéraire,* Seuil, Fiction et cie) », *Formules n°2,* p. 250.

[2] Jean Lahougue, « Clés du domaine », in Jean-Marie Laclavetine - Jean Lahougue, *Ecriverons et liserons en vingt lettres,* Champ Vallon, 1998, p. 224.

[3] Pour une autre présentation de cette problématique, cf. Guy Lelong, « Le stade de l'intégration », *Cahiers de l'Ircam,* Recherche et musique n°6, Musique : texte, Paris 1994, p. 25-52.

[4] Jan Baetens, « Les récritures de Jean Lahougue », in *Critique n°515,* Minuit, 1990, p. 335-336.

[5] Ibid, p. 336.

[6] Le premier de ces ouvrages a été publié aux Éditions Gallimard, les deux suivants aux Impressions Nouvelles.

[7] Jean Lahougue, « Clés du domaine », op. cit. p. 212.

[8] Jean Lahougue, *Le domaine d'Ana,* Champ Vallon, 1998.

[9] Jean Lahougue, « Clés du domaine », op. cit. p. 165-170.

[10] Avec ces illustrations qu'il a lui-même ainsi réglées et dessinées, Jean Lahougue, qui ne s'avoue pas trop satisfait du résultat graphique, espère toutefois redonner un peu de rigueur aux arts plastiques qu'il juge en crise. Il n'est visiblement pas au courant des innombrables travaux plastiques, qui pour certes appartenir à la veine plutôt réductionniste de la modernité, ne manquent pas pour autant de rigueur : les combinatoires sérielles à l'œuvre dans certains *Wall Drawwings* de Sol LeWitt, les minutieux calculs induits par les travaux *in situ,* de Buren à Varini, ou ceux, optiques, des installations lumineuses de James Turrell...

[11] Jean-Marie Laclavetine - Jean Lahougue, *Ecriverons et liserons en vingt lettres,* op. cit. Cet ouvrage consiste principalement en la longue correspondance nouée avec Jean-Marie Laclavetine, à partir du refus du *Domaine d'Ana* par le comité de lecture des éditions Gallimard, dont Jean Marie-Laclavetine fait partie (une lettre de cette correspondance est parue dans *Formules n°l).* Le livre présente en annexe le cahier des charges du *Domaine d'Ana,* sous l'intitulé « Clés du domaine ».

[12] Jean Lahougue, *Le domaine d'Ana,* p. 212-213.

[13] *Ibid,* p. 275-276.

Dominique Moncond'huy

Rêve de phrases perdues, daube de vers : Pierre Lartigue, danseur de mots en prose

> Ce double du roman perdu dans la gare de Turin, ce rêve d'un rêve, je l'écrirai. La fenêtre ouverte, je m'avance. Chaque phrase s'étire au-dessus d'une autre phrase jusqu'à la frôler.[1]
>
> La sextine danse dans la langue et dans ses tournoiements affleurent les pensées enfouies.[2]
>
> La Ceppède est terrifié par la prose dont on ne peut fixer la limite comptée ! Un sonnet comporte cent quarante syllabes, ou cent soixante-huit, mais cette chose qui n'a pas de nom, ou presque, où faut-il l'arrêter?[3]

Pierre Lartigue est d'abord l'écrivain de projets menés parallèlement, de livres qui s'écrivent conjointement. Ainsi de *L'Art de la pointe* et de *La Jolie Morte**, ainsi aussi du *Second XVI^e^ siècle. Plumes et rafales (1550- 1600)* et de *Beaux Inconnus*[5]. Figures de double, dont l'« Ouverture » de *La Jolie Morte* construit la fiction (s'il s'agit bien d'une fiction, mais après tout, peu importe), figures de double- ombre-fantôme dont les romans de P. Lartigue élaborent également la fiction. Comme si le roman était un miroir où convoquer les images, les signes d'écritures enfuies, les ombres à ressusciter. Il y a des mots à retrouver, des phrases à faire revenir, des silhouettes à rêver, dans l'espace de la prose roma nesque plus encore que dans celle de l'essai, sans doute, les contraintes y étant différentes - car P. Lartigue s'y donne des contraintes, comme le cadre nécessaire où puissent être évoquées ces ombres de chair et de verbe.

Pourtant, cette figure du double, du duo (où se reconnaît la double figure, littérairement mythique, de Bouvard et Pécuchet, inscrite au cœur de *Beaux Inconnus* avec Lachèvre et Blanche- main[6]), est en partie un leurre : *L'Hélice d'écrire* est le troisième maillon, celui autour duquel s'articulent toujours les deux autres, celui surtout qui permet au roman de « faire tourner » l'essai, de le faire vivre en « prose de roman ». C'est le troisième maillon, et c'est en même temps le premier, puisque aussi bien *L'Hélice d'écrire* n'est que réécriture, amplification, reparcours de ce dont *Ce que je vous dis trois fois est vraP* composait l'esquisse ou l'amorce.

> Déplumée, la poésie! On vous prie de trouver l'Acheron plus plaisant que la Seine et doucement grossit l'escadron des beaux inconnus qui ont délié des filets dans nos bouches... Ils auraient - paraît-il - un avenir de revenants ![8]

Au commencement, donc, *Ce que je vous dis trois fois est vrai* - qui est déjà reprise et retour en même temps que chasse et rêve. La prose, chez P. Lartigue, est lieu où redire et rêver la littérature, lieu où l'on convoque les écrivains de l'ombre, les « beaux inconnus », lieu palimpseste, lieu ventriloque, lieu où résiste « un goût [...] en train de mourir »[9]. Pour des beaux inconnus, c'est l'endroit... On peut débarquer.

L'endroit, ou l'envers : dans *La Jolie Morte*, il faut à Luce regarder six

fois l'écriture inversée d'un billet pour la reconnaître[10]. Et l'énigme à résoudre dans la fiction passe par six tableaux, qui font évidemment sept, le dernier, de peintre inconnu, donc sans appartenance, donc à tout le monde, à qui s'en empare pour le réutiliser, pour le repeindre, est une toile rapiécée, une toile palimpseste, où derrière l'image peut se lire une autre image[11] - ballet de mort et de vie. Quant à Luce, autre énigme à sa manière, elle « semblait tombée d[']une] branche, la dix-neuvième ou la première »[12] - ce qui se réécrit aisément en : (6 x 3) + 1 = 1. Nous voilà bien dans « l'hélice d'écrire », dans la mise en fiction de la sextine[13], poème de six strophes, de six vers, où les six mots refrains « obéissent à une permutation telle qu'une septième strophe reconduirait à l'ordre de la première »[14], où les six strophes font attendre (et laissent en suspens) la septième, lui substituant généralement une « tomada » où sont resserrés tous les mots refrains.

La structure du roman joue de la même contrainte et référence (dix-huit chapitres *précédés* d'une « ouverture » qui est déjà tout le roman) comme, dans la fiction, les supports picturaux de l'énigme : six tableaux d'abord énumérés dans un certain ordre sur une feuille adressée au personnage principal[15], puis rencontrés par celui-ci dans la fiction dans un ordre différent[16]. Et le sixième tableau, qui est aussi le septième, va s'incarner dans la fiction...

> Apparition ; disparition...
> Le sens du ballet se cache. Marasquin allait le découvrir. L'équation serait résolue dans le tableau où l'image de la revenante remplaçait le roi disparu. Il s'agissait d'un rite. On célébrait la fin d'un monde en même temps que l'espoir de perpétuels retours...»[17]

Beaux Inconnus est la mise en prose romanesque d'une rêverie qu'organise le modèle de la sextine. *L'Hélice d'écrire* en donne une première clef : « la permutation sextinienne règle parfois l'ordre d'apparition des personnages et certains de leurs gestes »[18]. P. Lartigue lui-même précise que les déplacements des personnages en Provence obéissent à la projection sur une carte du modèle de la sextine[19]. Et il serait aisé (mais fastidieux...) de relever les multiples occurrences, dans la fiction, des escaliers en spirale et du nombre 6...[20]

Il s'agit donc bien de tourner, de faire tourner la langue en spirale, de la prendre dans l'hélice de la phrase, du chapitre, du livre. Cette figure, cette projection de la sextine en figure - comme une danse où tournoierait une fiction aux *allures* par ailleurs délibérément assez traditionnelles, où ne s'oublie peut-être pas le Giono du *Hussard...* -, elle part d'un point central pour s'élargir concentriquement et se suspendre en un lieu où tout se ressaisirait (la « tomada ») ou bien recommencerait, repasserait par le même. Transposer à la prose, en prose le modèle de la sextine, c'est l'étirer dans le narratif, le convoquer comme structure à partir de laquelle peut s'organiser, se distribuer la déambulation romanesque, déambulation des personnages et déambulation dans le roman, en l'occurrence dans un roman des poètes, ceux du XVI^{e} siècle dans la fiction des *Beaux Inconnus*, ceux aussi du XIX^{e} ou du XX^{e} siècle dans l'esprit de l'auteur.

La sextine est d'abord une énigme.[21]

Il fallait donc que ces « beaux inconnus » relèvent eux-mêmes de l'énigme, qu'ils aient partie liée avec elle, d'une manière ou d'une autre. On

ne s'étonnera pas que l'un des héros soit César de Notre-Dame, le fils de Nostradamus, « cet amateur d'énigmes », qui « sortait, par centaines, anagrammes et quatrains de ses manches, et devinait tout... »[22], ni qu'on croise un La Ceppède, un Malherbe, d'autres encore. P. Lartigue refait à sa façon les *Vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux* de Jean de Notre-Dame, l'oncle de César; il fait revivre la poésie savante de ce XVI[e] siècle-là, qui est d'abord poésie du sonnet.

C'est pourquoi *Beaux Inconnus* ne peut que combiner, de bien des manières, la forme du sonnet et celle de la sextine. D'abord dans la fiction elle- même, qui s'inscrit dans les pas de Pétrarque, qui évoque de nombreux sonnets et fait rencontrer la pittoresque figure d'une femme, Emiliana Assaï (très musicale !), en vers abondamment courtisée, qui « prétendait à six cent soixante-six poèmes, dont soixante-six sonnets en vers rapportés, et une sextuple sextine consacrée à ses yeux, sur deux mots rimes »[23]. Anagrammes, vers rapportés (mais aussi peut-être contraintes oulipiennes comme « la belle absente » ou « la belle présente »...), tout cela se resserre, se focalise même autour de la figure de l'héroïne, Efigenia, et ce dès sa première rencontre avec son futur amour, Simon : « Simon leva les yeux, il pensa naître une nouvelle fois : l'Éclat, Frêle, l'Ivoire Gracieux Élancé, Neige Irisée, Amande Émue, Fraîche Gorge, Épaule Nue comme sur les Images ! Ah !... »[24]. C'est bien elle, puisque aussitôt elle décline son identité (« Mon nom est Efigenia »), puisqu'elle dit pour la *troisième* fois ce nom qu'il a déjà prononcé deux fois. « Nous vous devons la vie... », ajoute-t-elle : Simon vient de les sauver, elle et sa sœur, de pillards - mais elle lui doit la vie bien plus encore parce qu'il l'a dite, deux fois, avant qu'elle n'achève de se faire naître elle- même en prononçant son nom, de se faire naître à l'amour comme lui « pensa naître une nouvelle fois » : ils sont nés l'un de l'autre, dans l'amour et dans le verbe... Ils sont, à eux deux, presque un sonnet, comme on le verra...

Comme ils étaient tous amateurs
de citations
Ils burent à Shakespeare ils
poussèrent trois hourrahs
Pendant qu'il versait une nouvelle
ration.[25]

La structure même du roman est entrelacement des deux formes poétiques encore concurrentes dans la France de l'époque - elle célèbre leurs noces éphémères. Le personnage épisodique d'Emiliana Assaï en offre plusieurs clefs, avec la référence au sonnet et à la sextine, et plus précisément aux 66 sonnets en vers rapportés. Car le roman comporte 6 parties composées de 66 chapitres, ce qui déjà, structurellement, fait référence à la sextine... Tout serait simple si chaque partie comportait 11 chapitres : on parlerait alors d'une « sextine » sur la base de « strophes » de 11 chapitres... Mais seules la première et la dernière parties comportent effectivement 11 chapitres (et le même nombre de pages, à une près) ; la seconde en compte 14, et les trois suivantes 10 seulement, sans doute pour que l'ensemble préserve cet équilibre, qui vaut référence à la sextine, de 66. Il y a donc, dans cette deuxième partie, 3 chapitres « en trop »... Ce qui nous conduit au chiffre 14, qui vaut à son tour référence au sonnet... En trop ? Les chapitres 23, 24 et 25, selon nous : le chapitre 23, celui des étreintes (qui se renouvelleront

tous les 3 jours, durant 3 heures) des amants, Efigenia et Simon ; le chapitre 24, celui où Simon recopie une sextine de Trissino « à cause d'une particularité typographique qui l'émeut : [...] l'auteur a remplacé les e et les o par des epsilons et des omégas, de sorte qu'il voit danser devant ses yeux le corps d'Efigenia : w le cheveu, le frwnt, les yeux, le nez, la beuche [...] »[26]; le chapitre 25, où s'engage un autre jeu sur un autre sonnet... « **"Je suis** l'amant le plus malheureux du monde - se disait- il [Simon] - car de la grande lumière, me voici jeté au plus bas, au plus **ténébreux,** sans avoir eu le temps de connaître le bonheur qui me transformait. On m'a volé mon âme! **Veuf** d'un amour dont j'ai si peu serré la pâleur sur mon cœur, foudroyé par l'absence, je reste **l'inconsolé..."** »[27]. Chacun aura reconnu le premier vers d'« El Desdichado », dont tout le premier quatrain est ici « redistribué » (et comme « rapporté », au sens des vers ainsi qualifiés) en l'espace de trois paragraphes - le dernier mot du chapitre (et de toute cette deuxième partie) étant « mélancolie ». Bien sûr, on cherche la suite... et l'on trouve le deuxième quatrain, objet du même jeu, au chapitre 30, puis les deux tercets à la fin du chapitre 35, qui clôt la troisième partie. Chapitres 25, 30, 35 : pas de hasard... Trois chapitres pour redistribuer un sonnet, en l'espace de 11 chapitres (de 25 à 35 inclus) : ainsi sont bien conjuguées les références au sonnet, au 11 qui est comme la « strophe » sur laquelle se déploie la « sextine » en prose, et le 3 (ce que l'on dit trois fois est... / Simon écrit 3 fois « Je vous aime, je vous aime! Simon » (c'est donc vrai !) / et une tomada a d'ordinaire 3 vers). Pour que les choses soient plus claires encore, c'est dans le chapitre 35 que Simon reçoit un message codé (l'énigme, toujours...) d'Efigenia, « quatorze lignes d'une écriture indéchiffrable », qu'il parvient à déchiffrer grâce notamment au mot « soleil », qu'il reconnaît. Quatorze lignes, dans ce chapitre où s'achève le jeu sur le sonnet de Nerval[28]...

Efigenia (8 lettres)[29] aime Simon (5 lettres) - et le roman constitue un autre couple possible, Ermeline et César, 13 lettres encore à eux deux, et Emiliana Assaï, à elle seule, compte encore 13 lettres... Est-ce la treizième qui revient, « encor la première »[30] - référence nervalienne, référence au sonnet et référence à la sextine, qui joue du retour à la disposition initiale des rimes? Ou bien est-ce presque quatorze? Les personnages féminins ont souvent pour initiale ce E qui est la cinquième lettre de l'alphabet... Les signes ne laissent pas d'être récurrents, puisque aussi bien l'on est dans un roman où tout est signe. Où tout part du blanc, retourne au blanc, pivote autour de la page blanche situé exactement (et sans aucune angoisse...) au milieu du livre. On redonne voix aux « beaux inconnus », on fait revivre un « héros égaré, tombé des pages d'un livre », une héroïne, et ils dansent l'amour sur des rythmes de sonnet et de sextine mêlés, comme en ce seizième siècle où l'on hésite encore à faire prédominer l'une des deux formes, où l'on aime encore à les juxtaposer - bientôt, la France choisira...

Ils dansent l'amour, se retrouvent après 6 années de séparation, en un beau mois de juin, et leur amour s'épanouira en juillet, le septième mois..., en une maison retirée (qui a elle aussi son escalier en colimaçon) à laquelle l'on accède après avoir compté « trente-six boucles » sur la route en

sortant de Lourmarin. Ils y lisent *Le Songe de Poliphile*, Pétrarque et *La Belle Violante*, « un ouvrage malicieux ». Le chapitre 65 s'achève ainsi : « pour avoir une idée de leur vie, le mieux est de recopier un fragment du journal que Simon tenait [...]. Les premiers mots se rapportent à un 13 juillet. Voici la page avec sa ponctuation particulière...»[31]. Suit le dernier chapitre, qui est une sextine. Elle fait permuter les mots « beau », « vent », « nuages », « souffle », « soleil » et « bleu ». Mais sextine « inachevée », (délibérément) « imparfaite » : il y manque un mot dans la dernière « strophe », le mot « soleil », auquel on substitue « lumineux » comme pour mieux souligner l'absence. Et « soleil » n'est pas n'importe quel mot : c'est le seul des six mots clefs de cette « sextine » qu'on relève également dans la première sextine du *Canzoniere*, mais c'est aussi le soleil noir nervalien, qui ne peut ici que s'éclipser - on est dans la lumière de l'amour... Et tout le roman est roman du soleil : le mot absent, c'est le roman tout entier...

> Mots, êtes-vous des mythes et pareils aux myrtes des morts ?[32]
>
> Il s'attendait à un débordement et trouverait une occasion d'agir.
> D'ici là : honneur à la daube, une daube sans anchois et sans vin.[33]

Beaux Inconnus, c'est une opération culinaire, savoureuse, où l'on mêle des saveurs empruntés à des livres. A Nerval, mais aussi, la daube ne peut manquer d'y ramener, à Jacques Rou- baud puisque Pierre Lartigue est présent, en tant que personnage, au chapitre 35^{M} de *L'Enlèvement d'Hortense* (roman qui ne saurait se lire si l'on ignore tout de la sextine), et c'est précisément pour y livrer la recette de la daube sous la forme d'une sextine... La référence est en réalité plus complexe qu'il n'y paraît. Car Jacques Roubaud nous semble à son tour figurer dans le roman de Pierre Lartigue sous la figure de La Ceppède, qui compte « les barreaux des grilles, les lames du cube, les marches des maisons, les pavés de la cour, les carreaux des fenêtres. Rien n'échapp[e] à ce goût forcené », qui dévore les livres et s'assied toujours, dans la biliothèque, « à la place marquée par le chiffre : un »[35]. Et puis l'initiale d'Efigenia, la sextine de Trissino et ses e font penser à e (signe d'appartenance) et ramènent au sonnet (et à la complexité du jeu)... Faut-il encore parler de *La Belle Violante*, ce récit facétieux? Mieux vaut peut-être oser avancer que la référence indirecte à Hortense est aussi, du même mouvement, à nouveau référence à Nerval (le pâle hortensia de « Myrtho » et de « A J-y Colonna »), autre manière de combiner les références. Auxquelles on s'en voudrait de ne pas signaler les allusions à Desnos, à travers la présence de la rose (qui est aussi, mais autrement, nervalienne... - Desnos ayant été lui-même, comme l'on sait, grand lecteur de Nerval), plus précisément à travers le jeu sur « la Rose s'allie » (« El Desdichado », v. 8) qui devient « la rose salie » à la fin du chapitre 30 et ne saurait pas ne pas faire penser à Rrose Sélavy... On est bien dans la daube, où se fondent les ingrédients... « Dans la fonte noire l'écorce D'orange à feu doux diffuse désormais aux viandes Son arôme »[36]. Dans la fonte blanche et noire du livre imprimé, d'autres livres à feu doux diffusent aux pages, et aux amours qui embaument le thym, leur arôme... « On salive d'impatience. On mange »[37].

La méthode employée je vous l'expliquerais volontiers
Pendant qu'elle est dans ma tête si claire
Si seulement j'avais le temps et si vous étiez intelligent Mais il reste beaucoup à dire encore.[38]

NOTES

[1] P. Lartigue, *La Jolie Morte,* Paris, Stock, 1995, p. 15.

[2] P. Lartigue, *L'Hélice d'écrire,* Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 284.

[3] P. Lartigue, *Beaux Inconnus,* Paris, Gallimard, 1988, p. 183.

[4] Respectivement essai (Paris, Gallimard, 1992) et roman.

[5] Respectivement « essai » (on dirait mieux : parcours littéraire), Paris, Hatier, 1990, et roman.

[6] Le chapitre 47 leur est entièrement consacré et constitue une réécriture évidente de Flaubert. On peut y voir des doubles de P. Lartigue, et Blanchemain tout particulièrement, lui qui aime à surveiller « la lente élaboration des daubes », qui pense que « les Arts ne [peuvent] s'écarter sans dommage » du chiffre sept, qui, « le verre à la main, [...] ponctufe] de petites gorgées sa conférence sur les opérations culinaires et, touillant les sauces, évoqu[e] les catégories, les modes fondamentaux » (p. 172) - ainsi qu'a pratiqué autrefois P. Lartigue lui-même...

[7] P. Lartigue, *Ce que je vous dis trois fois est vrai,* Marseille, Ryôan-ji, 1982 - titre emprunté à *La Chasse au Snark* de Lewis Carroll.

[8] P. Lartigue, *Beaux Inconnus, op. cit.,* p. 178.

[9] « La littérature que tout le monde lit est illisible, la bonne ne touche qu'un nombre infime, mais Thomas se refusait à croire qu'il en était ainsi depuis toujours : "Un goût, disait-il, est en train de mourir" » *(La Jolie Morte, op. cit.,* p. 176-177). [10] *Ibid.,* p. 62.

[11] *Ibid.,* p. 104-105. [12] *Ibid.,* p. 132.

[13] Rappelons que *Ce que je vous dis trois fois est vrai* comportait une dix-huitine (ce qui n'est pas tout à fait une sex- tine multipliée par 3...).

[14] *L'Hélice d'écrire, op. cit.,* p. 35.

[15] *La Jolie Morte, op. cit.,* p. 43 (dans l'ordre : Courbet, Girodet, Degas, Vemet, X, Chassériau).

[16] Selon une permutation qui renvoie évidemment à la procédure mise en œuvre dans la sextine : Vemet (p. 43-44), Degas (p. 51), Girodet (p. 69-70), Courbet (p. 71-72), Chassériau (p. 85), X (p. 103-105).

[17] *Ibid.,* p. 109.[18] *Op. cit.,* p. 279.

[19] « Après Lure, Sisteron, il avait contourné le Ventoux par la vallée du Jabron, Malaucène, et pris vers l'est, avant l'Ile-sur-Sorgue. De sorte que ce cheminement dessinait sur le sol de Provence une ligne en spirale, une coquille d'escargot, autour de la montagne pelée par les vents... » *(Beaux Inconnus,* p. 109).

[20] On peut tout de même évoquer cet Espagnol, personnage épisodique, dont l'habillement obéit, au fil de la journée et tous les jours de la semaine (sauf le dimanche...), à une permutation très précise, de sorte qu'« il retrouvait, le lundi, devant sa garde-robe, les gestes du lundi précédent » *(ibid.,* p. 147).

[21] P. Lartigue, *L'Hélice d'écrire, op. cit.,* p. 35.[22] *Ibid.,* p. 31.[23] *Ibid.,* p. 139.

[24] *Ibid.,* p. 37. Il faut citer encore la page suivante, qui marque quasiment la fin du *dizième* chapitre : « Un souffle de vent soulève la chevelure, découvre la nuque. - Quelle chance - songe-t-il - quelle chance pour celui qui défera l'écorce de cette robe! - Et il se met à soulever la chemise en pensée, découvrant l'Éclat, Frêle... Ivoire... Grain Élancé... Neige Irisée... Amande croquante... ». Simon (à qui l'on semble avoir fait lire Flaubert! mais il n'est pas Frédéric...) invente Efigenia, il l'invente par les mots, les lettres - et il la reconnaît, car elle *est* cette potentialité des mots de l'amour faite chair.

[25] L. Carroll, *La Chasse au Snark,* texte français de J. Roubaud, Paris /Genève, Garance/Slatkine, 1981, II.3.

[26] *Beaux Inconnus.*, p. 82.

[27] *Ibid.*, p. 86. Nous soulignons.

[28] « Où sont nos amoureuses? », le premier vers des « Cydalises » (dernier poème des *Odelettes* de Nerval) figure explicitement dans *La Jolie Morte* (p. 44) ; ce poème constitue assurément l'une des « matrices » du roman (qui développe lui-même un certain nombre d'éléments figurant déjà dans *Beaux Inconnus* : les portraits, le tulle, la danse...).

[29] « Simon conduit son cheval hors les murs. Après l'avoir dégourdi au trot [...], il le met au galop. Lorsqu'il sent ses membres assez déliés, il le retient sous le plus doux appui de la main pour l'empêcher de se précipiter ou de s'abandonner, et trace ainsi un cercle, deux, trois, quatre, et des huit, 8, 8, 8... [...] Cela dessine un limaçon !... [...] Le cheval est une plume dans ses jambes et pour finir il écrit sur le terrain un e majuscule, l'initiale d'Efige- nia! » (*ibid*., p. 73-74; c'est P. Lartigue qui souligne).

[30] Comme, plus haut, « la dix-neuvième ou la première », dans *La Jolie Morte* (voir note 11)...

[31] *Beaux Inconnus.*, p. 236.

[32] R. Desnos, *Rrose Sélavy,* 107 (dans *Corps et biens*, Paris, Gallimard, 1968, coll. « *Poésie* / Gallimard », p. 43).

[33] *Beaux Inconnus.*, p. 219.

[34] Est-ce un hasard si la « reprise » du sonnet nervalien évoquée plus haut se clôt précisément au chapitre 35? *L'Enlèvement d'Hortense* parut en 1987, *Beaux Inconnus* en 1988...

[35] *Beaux Inconnus.*, p. 182. Le texte précise que « *quatorze* sièges étaient disposés autour de la table » (nous soulignons).

[36] J. Roubaud, *L'Enlèvement d'Hortense,* chap. 35, rééd. Seuil, coll. » Points », 1996, p. 270.[37] *Ibid.*

[38] L. Carroll, *La Chasse au Snark*, éd. cit., V.4.

Chantal Robillard

La littérature enfantine française à contraintes panorama contemporain

Il était une fois, donc, la littérature enfantine à contraintes. Les fondateurs de la présente revue n'ayant pas donné leur définition de la contrainte, ne comptez pas sur nous pour nous risquer à cet exercice. Disons simplement qu'elle est l'héroïne de ce que l'on vous conte ici-même.

Nous nous contenterons d'ajouter que nous incluons pastiches et réécritures de textes dans cette dite contrainte. Toute personne s'y étant attelée comprendra pourquoi. Enfin, nous n'étudierons, sauf mention spéciale pour mémoire, que les *auteurs vivants*, donc que l'on peut rencontrer, faire intervenir auprès des enfants, à qui l'on peut demander des comptes.

Abécédaires

Or donc, il était une fois l'aube de l'humanité, c'est à dire, au pays imaginaire de la littérature enfantine, les *abécédaires.* Nous en citerons deux, qui sont magnifiques :

— *L'alphabet gourmand* de Paul Foumel et Harry Mathews (Seuil Jeunesse, 1998). Des photo-montages présentent de petits personnages en pâtisserie de Philippe Tissot, qui symbolisent les lettres de l'alphabet latin. Et, pour chacune d'elles, deux écrivains, deux écritures à contraintes ouli- piennes, en deux langues, sans traduction. Tautogrammes pour les consonnes, lipogrammes pour les voyelles font-font-font les poèmes de Paul Four-

nel. Boules de neige, calligrammes et un poème en triple acrostiche : telles sont les contributions supplémentaires d'Harry Mathews. Le tout est somptueux, destiné autant aux adultes qu'aux enfants. C'est bourré de clins d'œil (au père Ubu, par exemple), c'est plein de rythme, de rimes gourmandes et ça donne faim de poésie. A consommer sans modération...

— *En toutes lettres*, abécédaire aux éditions du Bastberg (1997). Les illustrations sont, par doubles pages, dues à treize des meilleurs talents issus de l'école des arts décoratifs de Strasbourg : Anne Romby, Sophie Kniffke, Dorothée Duntze, Gilles Scheid, Anne Tonnac... Les textes de Jean Alessan- drini sont des tautogrammes sur chaque lettre de l'alphabet. Écrits *après* la réalisation des illustrations, ils s'amusent à nous y renvoyer sans faire double emploi. Un résultat magique, et, nous l'espérons, bientôt une réédition.

Pastiches

Il était une deuxième fois un ensemble de textes au second degré, pour adultes comme pour enfants dans le pays du *pastiche* et de la *réécriture de contes.* Ou comment retourner le conte comme un gant, le prendre à contrepied, le faire éclater pour mieux faire ressortir le texte-souche. Cela suppose, bien entendu, qu'on connaisse déjà le texte original ou l'histoire originelle (lorsqu'il y a eu plusieurs versions écrites « classiques »). Suivra, ici, une petite sélection, donc une liste non exhaustive, des maîtres contemporains du genre :

— *Contes à l'envers*, de Philippe Dumas et Boris Moissard (École des Loisirs, 1977). Déguster notamment le superbe « petit chaperon bleu marine » et le « conte à rebours ». Ce livre est déjà devenu un classique !

— *Le petit chaperon rouge partout* de Gilbert Lascault (Seghers, 1989). A ne pas mettre entre des mains trop jeunes, c'est parfois coquin, souvent cynique, mais quel humour dans ces variations !

— *Le mariage politiquement correct du petit chaperon rouge* de Pierre Léon (éd. du Gref, Toronto, 1989). Pour adolescents et adultes : ou comment stigmatiser le ridicule du "politiquement correct" qui sévit aux Amériques et ne va pas tarder à débarquer chez nous avec ses "ils" ou "elles" obligatoires, ses « chaperonnes », ses "techniciens du bois économiquement défavorisés". A lire de toute urgence pour ne pas mourir idiot, à l'orée du bois du XXI^{e} (siècle).

— Pour mémoire, bien que non francophone : *Politiquement correct* de James Finn Gamer (Grasset, 1994), recueil auquel répond Pierre Léon cité plus haut.

Contes modernes

Les *contes modernes* apparaissent maintenant au coin de notre bois. S'en suivra, ci-dessous, une sélection :

— *Conte d'Apothicaire* et *L'arbre à palabres* de Régine Detambel (Gallimard, 1998). En voilà une auteure, ou une auteuse, ou une écrivaine (on ne sait plus comment féminiser les mots en restant politiquement intelligence) !), en voilà donc, disions-nous, une femme de lettres et de l'être, qui pétille de drôlerie, de style, de panache! On ne peut citer tous ses livres pour la jeunesse, mais ils ont tous quelque chose d'indéfinissable, un fond de mélancolie sous l'humour décapant, qui n'appartient qu'à elle. *Le Conte d'Apothicaire* est un peu son *Petit vélo à guidon chromé, L'Arbre à*

palabres son livre d'initiation aux *Exercices de styles* pour les enfants de tous âges. J'ai bien dit de *tous* âges.

— Parmi les innombrables titres publiés par Yak Rivais, il faudra bien, ici, en nommer certains. Instituteur et auteur, se désignant comme « institau- teur », publié à L'École des Loisirs (collection Neuf en poche), Yak Rivais pratique abondamment l'atelier d'écriture et fait des efforts méritoires pour relever le niveau grammatical de ses élèves. Ses jeux de langues sont pleins d'inventions qui raviront tous les enseignants du primaire et ceux des débuts de collège. D'où vient que l'on ne sente guère de littérature dans ces récits où les aventures se multiplient, se bousculent et s'entrechoquent, voire se côtoient ? Peut-être est-ce justement trop « pédagogique » pour être vraiment de la littérature? En tout cas, il faut, ne serait-ce que pour voir les limites du genre, compulser : *Les sorcières sont N.R.V. :* chaque chapitre traite d'une contrainte ou d'un jeu de langue; *Le rhinocérossignol et le coca-koala (et plein d'animots- valises); Moi pas grand mais moi malin :* lipogramme en "e"; *Les sept sœurs sapins :* travail sur les verbes ; *Le métro mé-pas-tro :* reprise des *Exercices de style* de Queneau et hommage à Zazie; *Les contes du miroir* (que j'aurais pu aussi classer dans la rubrique précédente sur les pastiches et réécritures).

— *La grande naine et le petit géant* de Pierre Ferran (Magnard, 1987, coll. anthologie poche 2001) : 36 histoires pour rire où jeux de langue et burlesque le disputent à la démesure. Certains de ces textes étaient parus dans *Fluide glacial* auparavant. C'est dire leur côté décapant !

— *La droite amoureuse du cercle* (Autrement littératures, 1997) et *Peu plausible mais vrai* (Editions du Choix) de Didier Nordon. Des récits pour les amoureux des maths, des récits pour les *haineux* des maths? Pour ados et adultes, en tout cas. La préface est un poème (dans tous les sens du terme) !

— Un grand de la littérature, un géant même : Jacques Roubaud, s'est mis au conte pour la plus grande joie des enfants et celle encore plus grande de leurs parents s'ils sont matheux. Sa *Princesse Hoppy ou le conte du Labrador,* publiée chez Hatier en 1990, devrait bien être rééditée. Outre que c'est un superbe conte, à tiroirs comme tous ceux que fait Roubaud, c'est aussi un texte à contrainte qui part d'un théorème mathématique, dit règle de Saint Benoît, tout comme *La Vie mode d'emploi* de Perec partait du bicarré latin. Les parents qui ont la bosse des maths s'y retrouveront sûrement.

Nous terminerons cette catégorie par nos félicitations à PEF, le roi de l'homophonie rigolote, en passe lui aussi de devenir un « classique » de son vivant. Il faut lire et relire toutes ses histoires; illustrées avec talent par "l'auteur illustre tracteur" lui-même. Et plus particulièrement : *La belle lisse poire du prince de Motordu*, 1980; *Rendez-moi mes poux,* 1984; *Le petit Motordu,* 1997; *Motordu papa,* 1997; *Au loup tordu,* 1997; *Motordu as à la télé,* 1998 (tous chez Gallimard folio), sans oublier : *Le dictionnaire des mots tordus,* folio cadet bleu, 1983; *Leçons de géoravie,* 1993; *Encyclopefdie,* 1997.

Romans pour jeunes

Dans le *roman pour jeunes,* c'est beaucoup plus difficile de trouver des textes à contraintes, très probablement

parce que les éditeurs n'en veulent pas. Que les auteurs se manifestent auprès de nous, et que les éditeurs qui acceptent de tels manuscrits se fassent connaître, nous en rendrons compte dans un prochain numéro. Nous n'avons trouvé, dans nos lectures, que celui-ci, dont la contrainte est de structure et de rythme :

— *Course-poursuite à l'italienne,* de Dominique Buisset (Flammarion- Castor poche, 1997). Références littéraires et musicales s'y entrecroisent joliment.

Nous y ajouterons toutefois des titres du troubadour Roubaud, qui ne sont pas écrits pour enfants mais sont tout à fait abordables à partir de 12-13 ans :

— *Le chevalier silence : une aventure des temps aventureux* (Gallimard, 1997, coll. Haute enfance), un récit d'apprentissage dont les références au Chevalier inexistant d'Italo Calvino sont évidentes.

— *La Belle Hortense, L'enlèvement d'Hortense* et *L'exil d'Hortense* (Seuil, coll. Points). Une même héroïne pour trois romans d'aventures où la sextine pointe le bout de son nez et pourrait bien figurer parmi les coupables...

Signalons au passage la série, chez Gallimard-Jeunesse, des « livres dont vous êtes le héros », romans à choix de lecture multiples, genre sur lequel nous reviendrons dans un prochain numéro.

Poésie pour enfants

Il était une autre fois la *poésie pour enfants,* et là, le champ est plutôt en friche. Mis à part les *Chantefables chantefleurs* du regretté Robert Desnos, qu'on trouve avec une cassette audio assortie, il n'y a à ma connaissance que :

— *M. Goodman rêve de chats,* de Jacques Roubaud (Gallimard, 1994, folio cadet or poésie) : une éblouissante variation sur les chats. Lisez « le rêve de la souris » et tout l'humour roubal- dien vous apparaîtra en condensé.

—*Les animaux de tout le monde* et *Les animaux de personne,* du même Roubaud (Seghers, coll. Volubile). On appréciera particulièrement la finesse des rimes du Microbe et les facéties du Lynx. Sans oublier la Linotte !

— Enfin, *J'habite un poème* de Roland Causse (Seuil, 1993, petit point des connaissances) est une bonne initiation à la poésie en général et aux jeux poétiques, l'auteur suggérant à la fin de chaque poème des pistes à explorer pour créer soi-même les siens.

Théâtre

Dans la clairière du *théâtre,* nous n'avons rien trouvé pour l'instant, ce qui ne veut pas dire que rien n'existe. Que les auteurs pratiquant l'écriture à contraintes dans le domaine dramatique se signalent, nous en parlerons une prochaine fois s'il y a lieu. Notons simplement que certaines pièces de Jacques Jouet sont tout à fait susceptibles d'être montées par les enfants, notamment ses *3 fois 3 vœux* ou certains de ses *Sphinx* (éd. du Limon, 1996 et 1998), et que le *Métro mé pas-tro* de Yak Rivais peut aussi être représenté par petites scènes successives.

Nous voici arrivés au coin du bois suivant, nous terminerons donc cette évocation en citant, pour tous ceux qui voudraient savoir tout de même quelles sont les contraintes en littérature pour enfants (mais c'est aussi pour adultes) :

— *La comédie des mots* de Régine Detambel (Gallimard, 1997, Page

Blanche), recueil de ses articles pour *La Gazette de Montpellier*, puis pour *Encres Vagabondes.*

— Le numéro 5 de la revue *Texte en main*, publié au printemps 1986 par Claudette Oriol-Boyer (mélange de textes sur (ou de) littérature enfantine).

Conclusion provisoire : On l'aura vu, on l'aura compris, il n'y a pas de contraintes *spécifiques* dans la littérature enfantine, sauf celles imposées par les éditeurs dits "pour enfants" à tous leurs auteurs (textes courts, s'insérant dans une collection, vocabulaire simple, syntaxe réduite au minimum, etc.). Les contraintes littéraires utilisées sont les mêmes que pour les adultes, en moins développé, les éditeurs jeunesse rechignant à publier des auteurs trop difficiles et refusant les textes où le second degré est visible. Il faut souvent qu'un texte soit accepté *malgré* ses contraintes et ses pastiches par les comités de lecture pour qu'il puisse arriver entre les mains du public jeune, via les rayonnages des librairies et ceux des bibliothèques. On méditera sur cette regrettable erreur de stratégie d'éditeurs frileux, alors que le marché de la littérature enfantine est en pleine expansion et que les éditeurs que l'on rencontre sur tous les salons du livre ne cessent de se plaindre qu'ils ne trouvent pas d'auteurs... On notera enfin, que nous avons soigneusement évité de classer les titres par tranches d'âge, contrairement a la pratique sécurisante des éditeurs et la demande de bien des libraires et des bibliothécaires.

HORS DOSSIER

Rectificatifs

Dans le chapeau de l'article de Marc Parayre dans Formules *2, la traduction espagnole de* La Disparition *a été portée à son seul crédit. En fait, il s'agit d'une entreprise collective. Ce chapeau nous a valu deux correspondances rectificatives.*

Le Chapelier Fou, auteur du chapeau incriminé, a été livré à la justice de S.M. la Reine des Cœurs. Pour cette raison, Formules *ne portera plus le chapeau ! celui-ci étant le dernier.*

Rédigé par moi, quelques minutes avant ma décapitation.

The Mad Hatman

• Le poète Alain Lance nous signale que la traduction allemande de *La Disparition* par Eugen Helmlé est bien un texte lipogrammatique en *e*, alors que notre chapeau prétendait mensongèrement le contraire. Pour preuve, voici ses premières phrases :

> Kardinal, Pastor und Admirai, als Führungstrio null und nichtig und darum vôllig abhangig von Ami-Trust, tat durch Radionachricht und Plakatanschlag kund, daB Nahrung-snot und damit Tod aufs Volk zukommt. Zunàchts tat man das als Falschinformation ab. Das ist Propa-gandgift, sagt man.

• L'équipe de traducteurs de *La Disparition* en espagnol nous ont envoyé la lettre suivante :

Chers amis,

Nous tenons en premier lieu à vous remercier de l'intérêt que vous avez accordé à *El Secuestro*, en demandant à un des membres de l'équipe de traducteurs de rédiger un article pour le numéro de *Formules*, consacré à la traduction de textes à contraintes.

Nous comprenons moins en revanche qu'à deux endroits aussi stratégiques que la première et la quatrième de couverture, *Formules* attribue la version espagnole de *La Disparition* à une seule personne et efface avec les noms le travail des quatre autres.

Il est aussi difficile d'accepter que votre revue ait créé, dans le chapeau de l'article, un directeur de la traduction qui n'existe nulle part sur le livre. Le travail des quatre autres membres de l'équipe, hiérarchiquement relégué sur un plan secondaire, se trouve de la sorte minimisé par rapport à celui du directeur que vous instituez.

Nous tenons pour notre part à signaler : que l'équipe de traducteurs de *El Secuestro* n'a jamais nommé ni reconnu en son sein l'existence d'aucun directeur; que la qualité de cette traduction, si toutefois on la lui reconnaît, tient en grande partie au fait que chacune de ses pages est le résultat des compétences combinées de plusieurs personnes. Tout privilège accordé au travail d'une personne ne saurait par conséquent se faire qu'aux dépens de celui des quatre autres.

Nous croyons donc qu'une rectification de votre part dans le sens que nous indiquons serait la bienvenue.

Nous vous renvoyons à l'article du *Monde* du 19 12 1997 qui, croyons-nous, explique assez bien la réalité de cette traduction dans la chronologie et dans le processus de sa réalisation.

Bien cordialement,

Marisol Arbués, Mercé Burrel, Regina Vega, Hermes Salceda

P.S. de la rédaction : l'article du *Monde* dit : « Au départ, un atelier d'écriture, dirigé à l'Université autonome de Barcelone, par un professeur de français Marc Parayre, qui a lui-même fait sa thèse sur *La Disparition.* »

à propos d'*écritures,* sous la contrainte

Jan Baetens m'a demandé de présenter la revue *écritures* en précisant ses rapports à la contrainte. Je ne sais trop quoi lui écrire. Sinon que, les contraintes, *écritures* n'a pas d'autre souhait que de s'en libérer! Elles sont d'ailleurs de tout ordre - budgétaire, institutionnelle, temporelle, relationnelle, intellectuelle - et toutes sont ressenties comme des freins à ce *qu'écritures* voudrait être.

Quoi, au juste ? Il faudrait que je le demande aux autres membres du comité de rédaction, pourvu qu'ils en savent quelque chose. Il faudrait aussi que j'interroge les écrivains qui ont donné une contribution à l'un ou l'autre numéro. Il faudrait que j'enquête auprès des lecteurs. Il faudrait que je questionne Jan lui-même, qui a dirigé le dernier numéro paru et dans lequel il a rendu un hommage (impertinent) à Renaud Camus. De quoi voulons-nous qu'*écritures* ait l'air?

Je me souviens qu'au début la revue d'Alain Nadaud, *Quai Voltaire,* a pu servir de modèle (mais peu d'entre nous l'ont jamais lue). *L'Infini* a également un grand prestige à nos yeux (nous ne la lisons pas davantage).

J'en ai fini de me vanter de notre ignorance et de notre indifférence vis- à-vis des contraintes. Elles ne sont d'ailleurs pas si grandes que je veuille le dire. Je tenais seulement à montrer, premièrement, que *choisir* des contraintes pour une revue suppose qu'on ait eu d'abord le loisir de s'en libérer - ce qui n'est guère la réalité de la plupart des revues, et certainement pas de la revue *écritures* - et, deuxièmement, qu'*énoncer* ces mêmes contraintes suppose qu'on ait clairement défini un projet esthétique - ce qui à mon sens n'est ni nécessaire ni toujours utile à l'élaboration d'une revue littéraire.

Si je dois réfléchir au projet *d'écritures* en termes de contraintes, je ne vois que le moyen de rendre compte de ce que les conditions d'existence de cette revue lui ont apporté, en dépit de leur aspect contraignant. Je les reprends dès lors une à une, dans l'ordre où elles me viennent à l'esprit.

Condition budgétaire. La plus grande part du budget *d'écritures* passe en frais d'impression. Raymond Ver- vinckt, notre excellent imprimeur, cherche avec nous pour chaque numéro la formule la plus luxueuse possible dans les limites, légèrement croissantes avec les années, de ce budget. Chaque numéro connaît ainsi une amélioration plastique, due au perfectionnement de son équipement, aux matériaux mis à sa disposition, à l'expérience des numéros précédents et à l'approfondissement de nos désirs dans ce domaine. Le dernier numéro se présente ainsi, sous une couverture recyclée Gainsbo- rough Camel 240 gr., dans des cahiers cousus en fil de lin et contenant seize page d'un papier recyclé Cameron 115 gr., dont plusieurs cahiers sont imprimés en bichromie afin de donner du relief au noir et blanc des photos et des images. Ces données techniques ne sont pas futiles : elles expriment l'une de nos fiertés en ce qui concerne *écritures;* et certainement aussi une partie de ce qui constitue son projet esthétique général. Je ne sache pas que ce soit si banal, ni trivial. Grâce à Mallarmé, nous avons un illustre devancier pour se soucier de ce que les lettres sont faites en chair de papier.

Condition institutionnelle. La revue *écritures* est née au sein de l'Université de Liège; plus précisément, elle est réalisée par le Cercle Interfacultaire de Littérature - le C.I.L. - qui, aujourd'hui, n'a guère d'autres activités que cette publication. Je crois que les premiers numéros datent des années 50. J'en ai vu quelques-uns des années 60, lorsque Philippe Minguet en était l'animateur principal. Ils avaient déjà cet aspect légèrement rebutant, verdâtre, qui est également celui de nos numéros; et ils affichaient ce nom banal, *écritures*, que nous essayons de concilier et d'actualiser avec notre projet. Pour le reste, il n'y a aucune continuité entre les anciens numéros et ceux pour lesquels nous avons entamé une nouvelle série, à partir de 1991.

Je me suis retrouvé maître du destin du C.I.L., et du budget que lui alloue l'Alma mater, alors que j'étais encore étudiant, à un moment où personne ne s'en souciait plus. J'ai réuni des amis (il n'en reste qu'un de cette époque de fondation) avec le projet d'une revue à la manière, donc, de *Quai Voltaire.* Nous faisions ce qu'on nous avait appris à faire (de la critique littéraire), et nous voulions le faire autrement qu'on nous l'avait appris, c'est-à-dire surtout pas à la manière des universitaires. Encore que l'évolution de numéro en numéro soit manifeste, nous en sommes encore à ce stade du désapprendre, dont parle si bien Barthes dans sa *Leçon.* Mais le stade suivant, celui de la *sapientia* (« *nul pouvoir, un peu de savoir, un peu de sagesse, et le plus de saveur possible* »), commence de se faire espérer.

La contrainte institutionnelle fait alors dans notre projet un retour positif qui me surprend et me réconforte. Il me semble en effet que la personnalité *d'écritures* parmi les revues littéraires (l'ambition critique s'étant peu à peu estompée), est due en partie à cet ancrage dans une université. Une certaine conscience des enjeux symboliques - que Jacques Dubois nous a enseignés dans les écritures bourdi- vines - et une méthode certaine dans l'investigation d'un sujet et de ses « ressources humaines » - la fameuse tradition philologique liégeoise - ont marqué le ton général de la revue.

Conditions de temps, conditions intellectuelles. J'en viens à présent à des limites concernant directement les personnes qui animent cette revue. Nous avons des emplois et des activités qui réclament du temps et des soins conséquents. « *écritures*, c'est pour le plaisir ». Or, concernant mon plaisir, j'ai surtout de l'inclination pour le désœuvrement : je préférerai toujours aller au cinéma ou au restaurant que de consacrer ma soirée à la revue. Je crains que cette inclination ne soit partagée par mes compères. En outre, nous sommes penchés, dans nos investigations professionnelles ou autres, sur des objets d'études qui limitent beaucoup nos capacités à nous porter vers d'autres thèmes de réflexions, alors même que nous serions enchantés de les aborder dans le cadre d'un numéro de revue. L'échec du recueil consacré à Virgile (n°6) en apporte le témoignage : il nous aurait fallu une culture latine autrement plus épanouie pour parvenir à transmettre notre goût - réel, et intéressant, nous paraissait-il, à interroger dans la contemporanéité d'autres lectures - pour *VÉnéïde.* Il n'y a rien dans ces « contraintes » qui soit matière à se vanter. À tout le moins, je suis heureux que le projet annuel de chaque numéro soit mené à son terme comme un bon éditeur le ferait, c'est-à-dire en délé

guant le moins de tâches possibles à des tiers sinon en assurant entre eux et nous une confiance parfaite.

Conditions relationnelles. Celles- là, bien sûr, me viennent à l'esprit en dernier lieu parce que j'ai peine à concevoir l'amitié qui me lie, peu ou prou, aux autres animateurs de la revue sous un registre de contrainte similaire aux contraintes évoquées ci-dessus. Mais que l'amitié soit une condition non négligeable de la réalisation d'un numéro d'*écritures* n'est pas une exigence simple ni à suivre ni à dire. Son évidence est si grave que nous avons pensé à en faire la problématique d'un numéro (le n°9), où chacun a mis beaucoup de lui.

Alors, un frein, l'amitié? Oui, dans la mesure où chacun d'entre nous a sur la direction de cette revue des intentions particulières, d'ordre esthétique ou éditorial ; et qu'il y a peu de débats sur ces intentions parce qu'aussitôt l'amitié se mêle d'en escamoter les différences. Mais, telle qu'elle existe, *écritures* est entièrement le résultat de la confiance que les uns et les autres nous portons aux décisions prises par chacun, *écritures* pourrait ainsi se découvrir un programme au fur et à mesure que ses rédacteurs y apportent individuellement leurs élans et leurs émotions - une forme d'agnosticisme qui, je le crois, appartient au contemporain et que nous avons thématisée sous l'appellation de postmodemité (n°5). Nous nous sommes en tout cas mis d'accord pour un programme éditorial varié, qui alterne les recueils consacrés aux genres (la littérature italienne, la poésie française contemporaine) avec des recueils thématiques (la ville, le travail) et d'autres organisés autour d'un auteur en particulier (Virgile, Camus).

Je m'en tiendrai là. Il ne m'échappe pas combien peu critique a été ma présentation de la revue *écritures*; et si peu manifestaire, également. Cette présentation a elle-même quelque chose de contraint qui ne favorise pas l'analyse ni le panégyrique. J'espère qu'on en aura à peu près compris les raisons. Pour ma part, je persisterai en tout cas à ne pas comprendre que ces raisons ne soient pas suffisamment valables pour *t\u'écritures* persévère dans la voie qu'elle se cherche à travers le petit monde des lettres contemporaines.

Sémir Badir

Une réponse de Philippe Beck

Cher Jan Baetens,
Cher Bemardo Schiavetta,

Merci de l'article que vous signez concernant *Garde-manche hypocrite* et *Chambre à roman fusible*, au numéro 2 de *Formules.* S'il est permis qu'on réponde à un article, j'y réponds, car le vôtre est bien de la critique. Je voudrais le regarder de plus près, car on peut en tirer des enseignements généraux. Mon travail n'est ici intéressant que dans la mesure où il est l'occasion de tels enseignements.

Vous dites que « l'inclassable » en question (moi) n'écrit pas à l'aveugle. On ne peut évidemment écrire en n'y voyant rien. Ou bien : écrire à l'aveugle, c'est écrire automatiquement, obéir aux commandements de ses désirs. Je ne connais pas tout le pouvoir de la théorie (encore qu'elle ne puisse *causer* simplement une œuvre), mais les éclaircissements sont utiles à tous, avant et après. On pourrait dire

les choses ainsi : l'invention rend savant. Le savoir ne rend pas automatiquement inventif. Ce qui vaut pour le savoir vaut aussi pour l'amour. Il n'y a pas d'invention sans savoir. Ce qu'on apprend, on est disposé à l'apprendre : on en connaît un morceau. L'esclave sait sans le savoir ce qu'est un cercle géométrique. Ce que vous appelez le « vécu du mot à mot » *(Formules* n°2, p. 244), c'est le vécu de ce qui est là, et qui s'imprime dans la langue (courante ou pas) ; ce qui est là doit être vécu et revécu. Est déjà vécu. Mais comme ce qui vient sous nos yeux qui cherchent à y voir, n'est pas facile à voir (les hommes sont au tunnel de l'époque, où pratiquer des brèches opéradiques), on ne fait pas ce qu'on veut dans le temps où on vit. Au mieux, on est de son temps. Ce qui signifie qu'être de son temps, et non pas mieux que lui, ce n'est pas faire comme lui, mais le capter, l'analyser ou *entrer dans* sa finesse (et vivre ainsi la complexité, ou la *sérier).* Le composé est naturellement à voir sous le simple : il est à déjouer. Ce que Hôlderlin nomme l'autre clarté est plus fondamentale que la nouvelle obscurité attendue. Ou plutôt, l'obscurité est le canal de certains pour accéder à la première. C'est pourquoi, en effet, je re-simplifie (ou commence à le faire). La poésie qui « explore hardiment le conflit du clair et de l'obscur, du déjà-compris et de l'encore-à-cemer » *(Formules* n°2, p. 245) est une poésie abstraite (qui analyse et suggère les pourtant sensibles « rudesses du quotidien », p. 244). Comme elle n'est pas soustraction au réel, mais découpe, l'abstraction (rythmée, battue) n'est pas une solution intemporelle. Elle doit avoir sa nécessité *maintenant* (absolument), et dans un livre public. (Il est étrange et rassurant que la « laideur » perçue, et mise entre guillemets, par vous soit par d'autres appelée « beauté », fût-ce pour me la reprocher. Cet indécidable du beau et du laid ne permet pas de trancher en faveur de la laideur que nous voyons tous les jours.)

Les thèses induites du premier livre doivent encore s'affiner. La quinzième thèse concernant l'épuisement historique de certaines formes, dit simplement qu'elles sont incapables d'impressionnantes versions nouvelles. Il en résulte de fait un sentiment diffus et populaire que la forme est vieille, à tort ou à raison. Cette thèse est l'une des plus risquées, mais j'y tiens. Ce qui ne m'empêche pas d'espérer en la *terza rima,* par exemple. Je tiens également à la distinction de la poésie d'avec la prose -*il y a* un écart entre « la poésie » (comme forme, dont l'horizon est toujours le vers, quoique le vers ne suffise pas à garantir la poésie) et « la prose » (comme véhiculaire ou comme vernaculaire). Quand Baudelaire et Flaubert disent (en même temps, ou presque) rêver d'une prose poétique, ils supposent qu'ils ne l'ont pas créée. La prose poétique est peut-être à venir, mais une chose est sûre : elle n'existe pas comme forme. (Cela aussi, à l'écrire, me semble risqué, mais bon. Il y a des proses. Il y a toujours la poésie ; ou elle résiste.) Quant au sonnet (par exemple), on pourrait dire ceci : la volonté de redonner vie à une telle forme est au moins la preuve qu'elle s'est affaiblie en même temps que « le système prosodique métrique ». Je n'écris plus aujourd'hui que des vers brefs plus ou moins pairs, qui doivent peu au « vers libre ». C'est aussi une règle générale que la rupture avec la tradition, quand elle existe, ne peut tenir lieu de tradition. (Si j'ai bien lu d'ailleurs, « l'inclassable » n'est pas un

« vers-libriste », dans la mesure où il est « à la frontière de l'hyperconstruc- tion » - je vous cite.) Même s'il y a une métrique aléatoire de la prose, les livres dont vous avez rendu compte sont dès le commencement soucieux de l'Impair. (L'Impair intéressant n'est pas celui de Voltaire, mais celui de La Fontaine, de Verlaine et de Rimbaud.) Ils manifestent un constant souci d'équilibrer les vers pairs et les vers impairs, et même, car la question du e muet est rien de moins que décisive, de composer des vers *aujourd'hui* indécidablement pairs ou impairs - chose qui, j'en conviens, n'aurait pas été possible avant l'« invention du vers libre », ou, plus simplement, avant l'essai du poème en prose. La question du e muet, c'est la question de la lecture à haute voix. (Lire à haute voix un poème ou un livre de poésie, c'est le lire comme il a été écrit.) Je tiens à cet aspect du travail, et j'en parle, non parce qu'il vous a échappé, mais pour dire sa signification : la poésie a sa propre « musique », et il n'est pas sûr qu'elle puisse dorénavant lutter avec la chanson. Car la chanson a confisqué (en grande partie) le vers pair et la rime. La musique du poème, si on me permet l'expression, cependant commande encore du pair et de la rime. Il faut aux oreilles modernes une proportion d'imparité ; il faut quelque chose de spécialement excitant à tous. Après tout, les bouleversements prosodiques ont commencé quand l'hémistiche n'a plus été respecté dans l'alexandrin, ni la place des accents toniques. S'agissant des accents, le phrasé du rap - mais pas seulement - a quelquefois des choses à nous apporter. Dans une séquence particulière l'excitation de l'oreille est possible; c'est la première de *Garde- manche hypocrite* (où résonne une sorte de « for whom the glass tolls » dérivé de John Donne) : « L'ami qui a dit, "continuez", en lui - sonne le verre ». Le calcul des coupes, de la quantité, de l'accentuation, y est, je crois, perceptible, de même que dans le premier paragraphe. (J'en suis à peu près sûr ; on prendra cela pour de la forfanterie.) Toute élaboration formelle est une réponse au temps (et le nôtre doit aveuglément à « l'horreur économique », *Formules* n°2, p. 244). Il va pourtant de soi que la poésie n'a plus de mission religieuse. Votre perplexité (au sens anglais?) s'explique sans doute par le fait que vous sentez bien la mienne à l'égard du vers libre (mon scepticisme quant à sa *responsabilité*, à ses vertus maintenant).

D'accord avec ce que vous dites du choix des mots; d'accord avec le postulat valéryen concernant l'inhérence du dit au dire, du « contenu » à la forme. La forme n'est pas un contenant, mais rien que la contenance du dit.

J'espère m'être expliqué ici sans avoir expliqué la poésie, même « inclassable ». (D'un autre côté, il s'agirait que *vous* expliquiez la contrainte d'expliquer la contrainte, à laquelle on peut refuser de se soumettre.)

Suis-je, à la lueur de ma réponse, « un auteur [...] tel que <v>ous le concev<ez>»? Sans doute que non. Le plus important dans ma lettre concerne l'idée qu'il y a une oreille historique.

Bien cordialement à vous

Philippe Beck

Philippe Beck vient de publier ***Rude merveilleux*** et ***Verre de l'époque Sur-Eddy*** (Editions Al Dante / Niok), que nous commenterons dans notre prochain numéro.

La Prose et Mallarmé

A propos de *Mallarmé et la Prose - La Licorne n°45,* 1998.

Le poète rare qui intitule sobrement (?) *Poésies* le recueil où enfouir sa gloire, fut comme on sait un prosateur abondant, en tous les genres : nombre d'articles, une revue, onze volumes de correspondance, des traductions, des contes et des poèmes... en prose. Il est aussi celui qui tâche de porter au plus loin la réflexion sur ce partage, peut- être le plus conventionnellement admis depuis l'Antiquité. Il y a la poésie et il y a la prose, et il y a une opposition- tourniquet qui déjà fait litière d'une théorie, si l'une se définit comme tout ce que l'autre n'est point; dès lors, on n'a plus le choix qu'entre deux rôles (comiques) : maître de philosophie ou monsieur Jourdain. Cette pénible alternative, le superbe numéro (dirigé par Henri Scepi) que *La Licorne* consacre à ce problème chez Mallarmé pourrait bien nous l'épargner. A travers quelque dix-sept contributions, la revue de l'Université de Poitiers tente de cerner, dans un renvoi mutuel (et problématique) à la fois les thèses de Mallarmé sur la prose et sa pratique si singulière de l'écriture « prosaïque », tant dans le *prosème* (mot de Michel Deguy) que dans les articles traitant de mode ou de critique. Le cœur des réflexions demeure le sens qu'il faut donner à des formules toujours abruptes : « En vérité, il n'y a pas de prose » (*Réponse à J. Huret);* « [...] à savoir que la forme appelée vers est simplement elle-même la littérature ; que vers il y a sitôt que s'accentue la diction, rythme dès que style » (*Crise de vers);* « Le vers est tout, dès qu'on écrit. Style, versification, s'il y a cadence et c'est pourquoi toute prose d'écrivain fastueux, soustraite à ce laisser-aller en usage, ornementale, vaut en tant qu'un vers rompu, jouant avec ses timbres et encore les rimes dissimulées : selon un thyrse plus complexe » *(La Musique et les Lettres).* Il est tentant de lire en ces axiomes le décret d'annexion unilatérale de la prose au « vieux génie du Vers ». Dans une première partie *Perspectives,* les auteurs (M. Deguy, J. Ber- retti, M. Bowie, J.-Ph. Saint-Gérand, H. Scepi, D. Oster) montrent à l'envi que la théorie mallarméenne de la prose ne peut se résumer aussi simplement. Mallarmé invente bien une prose - « fastueuse » -, dont la complexité élargit plus qu'elle ne dissout les possibilités structurales du poétique, un terme qu'il faut entendre au sens le plus strictement étymologique : écriture de création, ou art. Une série de *Lectures* (où l'on retrouve les signatures de B. Marchai et J.-L. Steinmetz, auxquels on doit le colloque de Cerisy en 1997) poursuit ce questionnement à partir, notamment, des articles sur Manet (J. Dalançon), des poèmes *Le Nénuphar blanc* (A. Girard) et *La Déclaration foraine* (M. Sandras), des retouches de *La Musique et les Lettres* (A. Holmes). Cinq études (F. Yosano, J.-P. Lecercle et R. de Gourmont, heureusement republié) ou prolongements (M. Etienne, P. L. Rossi) se centrent pour finir autour du laboratoire de prose que fut pour Mallarmé *La Dernière Mode.* En somme, un volume qui, par l'originalité de son thème, son sérieux et son unité, figure d'ores et déjà parmi les meilleures célébrations de ce que *Formules,* en dédicace de son premier numéro, nommait le « siècle Mallarmé ».

Daniel Bilous

À propos de Pascal Durand, *Crises. Mallarmé via Manet,* éd. Peeters/Vrin, coll. Accent, 1998

A quoi bon commémorations et commémorateurs, si ce n'est à récrire sans cesse notre présent inachevé ? Vue sous cet angle, l'année Mallarmé n'a sans doute pas donné ce qu'on pouvait en attendre. La bonne tenue moyenne des études sorties à l'occasion du centenaire n'a en effet guère dissimulé l'absence de véritable événement critique. Parmi les trop rares exceptions, il faut signaler avant tout *Crises*, le nouveau livre de Pascal Durand (son deuxième cette année, après le très beau petit volume sur les *Poésies* de Stéphane Mallarmé dans la collection Foliothèque de Gallimard). L'ouvrage de Pascal Durand est capital pour au moins deux raisons : par la qualité de sa lecture, bien entendu, mais aussi par l'objet même de cette lecture, qu'en termes journalistiques (et moins anti- mallarméens qu'on ne pourrait le penser, vu les multiples rapports - dixit Pascal Durand - entre l'écriture la plus épurée et l'universel reportage des mass media naissants) on devrait qualifier de scoop de l'année.

Crises propose la microlecture d'un diptyque, avec d'un côté la conférence anglaise sur Manet et les impressionnistes (publiée à Londres en 1876) et de l'autre « Crise de vers » (ensemble de textes variés d'entre 1885-1890 environ, mais ayant connu divers assemblages avant d'être repris finalement dans *Divagations* de 1897). Le second volet est célébrissime, cité à tort et travers et au fond jamais lu en tant que texte complet; le second est pour ainsi dire ignoré du grand public lettré, puisque non retenu dans l'édition Mondor des *Œuvres complètes.* Donnant à lire in extenso l'une et l'autre de ces pièces essentielles, le livre de Durand constitue déjà à lui seul un événement éditorial. Les lisant toutes deux au plus près et l'une par rapport à l'autre, l'une en filigrane de l'autre, il est non moins un événement critique.

L'apport de Pascal Durand, dont il ne faut plus rappeler les qualités d'exégète, se situe à plusieurs niveaux. L'articulation des deux textes offre en effet une possibilité de relecture qui arrache les prises de position théoriques de Mallarmé à l'étroit cadre esthétique où elles furent longtemps tenues enfermées. Loin d'être le lieu d'une rupture entre prosodie traditionnelle et vers libre, l'intervention de Mallarmé s'inscrit grâce à Pascal Durand dans un contexte de crise autrement large, littéraire et esthétique d'abord, politique et social ensuite. Avec une érudition sans faille mais jamais lourde, Pascal Durand réussit à montrer que l'aventure mallarméenne est avant tout collective, et qu'en elle se reflètent, se condensent et se transforment tant l'évolution de la vie artistique des années 70-80 que les mutations profondes de la société et de ses systèmes de représentation. S'il connaît parfaitement le dossier "littéraire", Pascal Durand l'innove ici radicalement à l'aide des perspectives socio-culturelles inspirées surtout de Bourdieu et de McLuhan, qu'il emploie avec une finesse et un sens des demi-teintes à rendre jaloux chacun de ses deux modèles.

Toutefois, le livre de Pascal Durand ne fait pas que libérer Stéphane Mallarmé de bon nombre des clichés précieux qui étouffent l'interprétation de

son travail. Car plus qu'autre chose, c'est la vie littéraire actuelle dont l'auteur veut rendre compte, jusque dans ses blocages et soubresauts les plus récents. En ce sens, et à condition de s'abandonner au plaisir de lire entre les lignes, *Crises* est un texte indispensable pour comprendre une évolution que nous subissons autant que nous la faisons. Le refus et le dépassement de l'ancienne prosodie n'est pas en effet le simple refus du système des contraintes, mais le choix impératif d'un nouvel ensemble de règles. Admirablement situé par Pascal Durand, le geste d'émancipation de Mallarmé est nécessaire pour mesurer ce qui nous tente dans le désir de la contrainte.

Jan Baetens

À propos de *Prose/Poésie : Circulations ?* ouvrage collectif Paris, éd. Fourbis, 1998

(contributions de : Henri Deluy, Bernard Noël, Dominique Buisset, Bruno Cany, Jacques Darras, Jean-Michel Espitallier, Didier Garcia, Isabelle Garo, Jean- Michel Maulpoix, Henri Meschonnic, Bruno Montels et Anne Talvaz)

Ces diverses communications faites en guise de préambule à la 4e Biennale Internationale des Poètes en- Val-de-Mame ont sans exception le mérite d'entrer dans le vif du sujet : la contrainte de l'extrême concision - les textes comptent en moyenne entre quatre et cinq pages - montre une fois de plus qu'elle n'empêche nullement de développer une argumentation solide, bien au contraire. Chaque participant prend en effet tout de suite position sur cette double question, qui ne peut laisser indifférent quiconque s'intéresse au jeu de l'écriture : qu'en est- il de l'opposition prose/poésie, d'une part, et que penser des circulations mises en jeu depuis que cette opposition a été contestée, d'autre part?

S'il fallait résumer ici l'essentiel des réponses, deux éléments au moins devraient être soulignés.

D'abord la reformulation de la question, car si opposition il y a, elle ne joue pas entre prose et poésie, mais entre prose et vers, comme le disait déjà Aristote et comme le rappellent ici la quasi-totalité des intervenants, quelle que soit du reste l'esthétique particulière dont ils se réclament.

Ensuite la reformulation des échanges entre les deux régimes discursifs, car les va-et-vient entre vers et non-vers a un tout autre statut que ceux entre poésie et prose : là où le brouillage entre prose et poésie est une opération molle qui n'engage guère à s'interroger sur les formes de l'écriture, la contestation de la limite figée entre vers et non-vers oblige à se pencher sur les questions fondamentales relatives à la technique du mixte, qui sont de nos jours un vecteur d'innovation essentiel.

La diversité des réponses et des auteurs aidant, ce volume représente une belle synthèse des convictions mais aussi des pratiques (malheureusement il manque la parole des prosateurs ou de ceux étiquetés tels). La conscience historique dont témoignent en plus la majorité des contributions et leurs évidentes qualités littéraires, font de ce recueil une pièce importante dans un dossier fort controversé à l'ère finissante du vers libre et du poème en prose.

Jan Baetens

A propos de Jacques Jouet, *Echelle et papillons. Le Pantoum,* coll. Architecture du verbe, Les Belles Lettres, 1998.

Jacques Jouet consacre une étude aux pantoums écrits pendant ces deux derniers siècles de la poésie occidentale. Cette forme, surtout française, plus ou moins inspirée des pantouns malais, a connu une fortune singulière, que nous ne pouvons pas, hélas, commenter longuement ici. Disons toutefois que l'étude érudite et très détaillée de Jacques Jouet est en même temps une riche anthologie pleine de pièces rares et inattendues (en anglais, en russe, en espagnol) et qu'elle comporte en plus la réédition intégrale en fac- similé de l'introuvable *Le Pantoun des Pantoun* de René Ghil. Nous regrettons également de ne pas pouvoir consacrer un article étendu à la splendide collection *Architecture du verbe.* Celle-ci, consacrée à la poésie à contraintes, est la création de Francis Lalanne. Le célèbre auteur-compositeur, interprète et acteur est un passionné des formes fixes traditionnelles dont il a publié plusieurs recueils, aussi bien anthologiques que de sa propre création (nous parlerons au n°4 de *Formules* dans l'une des parties de notre dossier sur la prosodie contemporaine, traditionnelle et non traditionnelle). La collection comporte plusieurs titres remarquables, pour la plupart signés par des auteurs qui collaborent régulièrement dans notre revue. Signalons de Pierre Lartigue, *L'hélice d'écrire* (sur la sextine) ; de Jacques Roubaud, *La fleur inverse* (sur l'art des troubadours) et *La ballade et le chant royal* (sur ces formes fixes françaises) ; de Maurice Coyaud, *Haïku, Renga, Tanka : le triangle magique* (sur ces formes fixes japonaises) ainsi que d'Alain Chevrier, *Le sexe des rimes* (sur l'histoire de l'alternance des rimes masculines et féminines dans la poésie de langue française). Signalons également les prochains volumes à paraître : de Dominique Buisset, *D'estoc et d'intailles* (sur l'épigramme); de François-René Daillie, *La lune et les étoiles* (sur les pantuns malais) et de Francis Lalanne, *Le chant de l'aronde, rondels et rondeaux.*

J.V.

A propos de Armel Louis, *Dictionnaire des Rimes et Assonances, illustré par 3000 citations de poèmes et chansons,* Le Robert, 1997.

Signalons ce remarquable, très remarquable dictionnaire de cette contrainte majeure qui est la rime, et qui fera sans doute date. Il est supérieur sans aucun doute à celui de Léon War- nant (Larousse, 1988), qui était déjà une oeuvre scientifique importante, et très supérieur à tous les autres, plus anciens, dont la liste peut être trouvée dans *Les Dictionnaires des poètes* de Nicole Celeyrette-Pietri (PUL, 1985). Le point de vue d'Armel Louis est celui d'un praticien accompli de la prosodie. Il y joint en plus une anthologie de morceaux poétiques, pleine de raretés correspondant à tous les types de rime. Comme les travaux du Dr. Johnson ou de Littré, il s'agit ici d'une œuvre d'érudition, mais aussi une œuvre littéraire d'envergure.

B.S.

PUZZL/E n. mystère, v. laisser perplexe, intriguer *(Harraps Shorter)*

A propos d'Antoine Bello, *Eloge de la pièce manquante,* Gallimard La Noire, 1998.

On l'aurait oublié : en anglais, « puzzle » se dit *jigsaw*. Quant au mot *puzzle*, il désigne plus largement un mystère, qui provoque surprise et perplexité. Pour le Perec de *La vie mode d'emploi,* l'on s'en souvient, le jeu de puzzle, motif central de l'histoire principale, en vient à figurer l'écriture romanesque même, conception et assemblage de pièces. De même chez Antoine Bello, mais plus spécifiquement peut-être, car le champ du terme se reploie : c'est une intrigue policière, dans le milieu très singulier des « *puzz- listes* » de la planète. Certes, la discipline des concours de vitesse divise profondément les amateurs, mais elle semble est en pleine expansion à la fin des années 90. Or, un tueur en série s'attaque aux champions de ce sport. On retrouve invariablement le cadavre amputé d'un membre, toujours différent, et accompagné d'un cliché Polaroid représentant le membre correspondant d'un autre homme.

Le roman de Bello est déjà fascinant par une invention foisonnante, qui le situe à un carrefour entre Poe, Conan Doyle, Borges et Lewis Carroll (deux personnages portent d'ailleurs ce dernier patronyme). L'auteur campe en effet un univers presque crédible de doux ou féroces monomanes, dont la passion, censée s'être généralisée aux périodes de crise, se voit détaillée avec la curiosité jubilatoire d'un connaisseur pince-sans-rire. On y médite sur « la tentation du monochrome », on discute l'épineux problème du puzzle le plus ardu, on commente les écoles (coloriste, morphologique), le style des concurrents, voire la philosophie du puzzle (ici comme ailleurs, pragmatiques, traditionalistes et idéalistes se disputent le terrain). Le sommet de ces savoureuses spéculations est le coûteux « projet Gleaners », dont le but est de rechercher, à partir de données et paramètres strictement calculés (un mur de parpaings, deux ouvriers dont l'un défait ce que l'autre bâtit, rythme de travail), une configuration d'équilibre qui serait en somme « la vérité du mur ».

Mais ce livre vaut aussi et surtout par sa conception tendanciellement spéculaire. Il fallait un texte-puzzle : ouvert sur « L'énigme », le "récit" proprement dit s'intitule « Le puzzle (en 48 pièces) ». Quarante-huit chapitres ? Le terme est impropre, car il faut compter avec la grande diversité de formes mobilisées, souvent fort peu narratives. La pièce 28, titrée *Éloge de la pièce manquante*, est un compte rendu extrait des *Cahiers de puzzlolo- gie* d'avril 1976, qui décrit un ouvrage étrangement semblable au roman qui le mentionne :

> Le livre se compose de quarante-huit pièces numérotées et indépendantes, qui toutes traitent à leur manière du thème de la pièce manquante. Certaines occupent deux lignes, la plus longue près de trente pages, toutes contribuent également à l'efficacité de l'ensemble. Tous les genres littéraires sont représentés : essais, nouvelles, chroniques, lettres, bribes de roman, journal. Deux pièces se répondent ou renvoient à une troisième que le lecteur découvre bien

plus tard ; des personnages disparaissent soudainement puis ressurgissent aussi soudainement deux cent pages plus loin.

Moins riche en pages “littéraires” que l’ouvrage du génial Neville Batter- son (lequel révéla l’origine du puzzle chez les Bantamolés, dans le delta du Zambèze), le roman donne à lire des articles de journaux, de revues, des reportages radiophoniques, interviews, rapports, tribunes de périodiques, extraits des minutes de la Société de Puzzlologie, lettres diverses et même un dialogue avec le lecteur, capitalis- sime. Ces pièces du dossier sont livrées dans un désordre apparent, qui aurait pu être tout autre sans que la fiction perde de sa cohérence et... le mystère de son épaisseur. C’est la grande force de ce texte que de démontrer l’extraordinaire capacité d’un univers fictif à se (re)composer coûte que coûte, en dépit de toute linéarité apparente ; sur le plateau de Canal Plus, l’auteur confiait son regret de n’avoir pu réaliser son livre sans reliure, comme un jeu de pièces (on songe, bien sûr, à *Composition n°2* de Marc Saporta, coffret de pages volantes). On mesure ainsi la supériorité du puzzle écrit sur le moindre puzzle-image réel : sans que le mérite de l’écrit en souffre, paradoxalement, tout s’y aboute toujours, un peu comme dans ce *Pantone 138* du profond Paul Rousselet (mille pièces rigoureusement identiques, carrés d’environ 1,5 cm de côté d’un éclatant bleu uni, soupçonné d’être « le puzzle le plus difficile du monde », p. 80).

La pièce n°48, faut-il le préciser, est *manquante* : une page blanche (la 230^{e}), sitôt suivie de l’indispensable complément : « La solution » - car nous saurons tout, à la fin comme il se doit. Au tour de *Formules* de faire son « éloge de la pièce manquante », pour finir. Dans la « pièce » n°27 - par où passe le milieu du livre -, la page 137 recèle un bien curieux “accident”. A dix lignes d’intervalle, le lecteur trouvera deux phrases, initiales de paragraphes :

> Quatre mois tard, la Fédération est au bord de la faillite.
>
> Quatre mois plus tard, Wallerstein lance le JP Tour.

dont le parallélisme évident ne saurait dissimuler le flagrant déséquilibre : en toute perversité logique, le mot « plus », dans la première, est en... *moins* ! Quelqu’un l’a dit un jour avant nous : le bon dieu est dans les détails. Ou le diable, qui défait nos puzzles de mots.

Daniel Bilous

À propos de Michelle Grangaud, *Etat civil* (Paris, RO.L, 1996)

État civil est une entreprise littéraire de grande ampleur, qui demande de nouveaux modes de lecture, pour le plus grand plaisir du lecteur. Pour reprendre les sous-titres de ses précédents ouvrages en prose, après les « narrations » de *Geste* (1991) et la « chronique » de *Jours le jour* (1994), Michelle Grangaud propose ici des « inventaires », avec lesquels elle prend au filet les deux mondes de la Nature et du Verbe.

Une contrainte générale, de type « pantoumisation », ordonne les thèmes ou les modes d’expression.

Les thèmes ne sont rien moins que le corps, le monde, Dieu, la grammaire, les lettres, les chiffres (dont les « transzéros ! »), le temps, la mort, *and so on.* Ils sont traités avec la naïveté du philosophe et la subtilité du poète. Sans oublier la distance de l'humoriste : ainsi pour le sexe et « la conjugaison ».

Le projet est encyclopédique, mais le ton assertif de ses énoncés clairs et raisonnés (le style du Code civil) fait que le lecteur ne sait sur quel pied danser, s'il faut suivre le propos ou en sourire. Moderne Shei Shonagon, l'auteur garde un ton modeste à propos de toutes ces choses : « Il peut arriver que le chaos se présente dans un certain ordre. »

Le lecteur profane peut retrouver les contraintes de base les plus visibles utilisées : bégaiements, lipogramme, décompositions holophrastiques, variante de la contrainte S + 7, chaînes d'anadiploses ou concaténations, proverbes détournés (« cou coupé ne court plus »), et *n* autres...

Ces discours sont fragmentés, mais ils sont liés « hypertextuellement » aux autres discours introduits progressivement. Sa technique de *cut-up* est merveilleusement au point : des heurts, mais tempérés. Cet écrivain oulipien renoue ainsi avec les premiers poètes simultanéistes.

Du début dans un aéroport (une sorte de *Genèse 1,1* filmée), à la fin (un rêve de sphinx barbu), le lecteur est entraîné dans un parcours en forme de cycloïde. Par la suite, devenu « accroché », il pourra, en piochant dans ce livre, trouver mille beautés et cent sujets de réflexion ou de rêverie, qui l'aideront à vivre, en dehors de toute contrainte.

Alain Chevrier

A propos de Alexandre Albert-Galtier, *La Traversée du Pacifique,* éd. Saluces, 1998

Ce livre est à plus d'un égard un hommage à Renaud Camus, plus particulièrement à la première de ses élégies, *Elégies pour quelques-uns*, dont Albert-Galtier reprend et le thème et le ton. Toutefois, le recueil ne se limite pas à l'évocation - souvent réussie d'ailleurs - de l'amour entre hommes dans les années-sida, il contient aussi de belles pages sur l'écriture d'une langue (le français) en pays étranger (les États-Unis, où l'auteur est professeur dans une université de la côte Ouest). Les anecdotes et réflexions que fait alterner le volume doivent en effet autant aux ravages de la maladie qu'au choc des langues et des cultures. Albert-Galtier tresse de manière sensible ces divers registres et niveaux, tout en captant avec un brio mélancolique les traits les plus communs d'un quotidien varié. On trouve ici des pages qui valent le meilleur Kerouac, l'auteur parvenant aussi plus d'une fois à insérer dans ses fragments de journal le ton lyrique de Pasolini. J'avoue cependant être moins convaincu par les inserts poétiques au sens classique du terme ou la structure un rien relâchée de l'ensemble. L'auteur a répugné visiblement à privilégier une des voix qui maintenant se disputent un peu inutilement la place d'honneur : témoignage, journal, vers libre, lettre, etc. C'est dommage, car cet excès de liberté nuit par moments à une écriture en elle- même très surveillée.

J.B.

À propos de Jacques-Henri Michot, *Un ABC de la barbarie,* éd. Al Dante/Niok, 1998

Voici un texte, à mi-chemin de l'éruption lyrique et du pamphlet jeté à la figure du monde tel qu'il est (barbare, donc), explorant les virtualités d'une figure de composition qui tentera toujours les écrivains ambitieux : l'énumération. Cependant, comment lire ces listes, à plusieurs niveaux imbriqués, qui tantôt semblent tirées du côté de la poésie visuelle (certaines pages sont comme de petites affiches et tout le livre doit beaucoup aux jouets du traitement de texte) et tantôt sont proches du roman encyclopédique (il y a dans cet abécédaire moderne un vrai désir de tout dire, en version comprimée comme en version longue)? Le problème de l'ouvrage est en effet celui de sa lecture, qui n'est permise que par bribes. L'énergie et la force réelles qu'on sent à travers les pages s'émousse par conséquent assez vite et on finit par sauter de-ci, de-là, puis par perdre pied. J.B.

A propos de Myriam Tangi, *Encre nocturne, mille et une,* L'Harmattan, 1998.

Dans la lignée des textes à contraintes dont le procédé est l'anaphore comme / *remember*, *Je me souviens* ou *C'est l'histoire d'un type*, Myriam Tangi nous raconte en phrases numérotées des nuits convoquées à chaque fois par le même début de phrase. Elle renouvelle ainsi le genre du nocturne.

Conscience de la poésie

A propos de Jan Baetens, *416 Heptasyllabes & 416 en enkele grafkelders,* Dirk Van Bastelaere (Louvain, Éditions P, 1998)

La pratique d'une écriture poétique consciente de ses démarches formelles, soucieuse des parcours d'aménagement du sens qu'elle instaure, loin d'être le jeu littéraire gratuit que certains dénoncent comme le contraire d'une réelle expression poétique, constitue une haute exigence intellectuelle. Nul doute que les *416 Heptasyllabes* se situent dans cette perspective tracée par Jan Baetens dans son essai *L'Éthique de la contrainte'.*

Le recueil est composé de huit poèmes ou groupement de poèmes, qui empruntent tous le modèle de versification annoncé par le titre[2]. Un titre important, qui non seulement focalise l'attention sur le critère d'identification de la poésie qui peut apparaître comme le plus formel et le plus traditionnel (le comptage des syllabes de chaque vers), mais redouble cette dimension arithmétique du fait poétique en suggérant que le nombre de poèmes et le nombre total de vers ne sont pas négligeables, et que le tout obéit à de subtils réglages. Tout se passe comme si l'auteur voulait s'interdire tout ancrage thématique et référentiel, attirant par là l'attention de son lecteur sur le travail des mots davantage que sur l'émergence d'une parole trompeusement transparente, qui ne serait que l'expression d'un lyrisme convenu. La poésie se déclare, se revendique avant tout comme *forme.*

Il n'est ainsi pas indifférent que le refus de l'épanchement du Moi semble s'afficher dès les « Stances de l'ombre » qui inaugurent le livre. L'activité poétique y est placée sous les auspices d'une « Plume oisive détournée/Du danger et de la rage » : est rejetée, en deux vers, toute la tradition de l'enthousiasme poétique, la représentation du poète inspiré par une force qui le dépasse (l'Inspiration tenant lieu de Divinité), l'aventure poétique conçue comme quête de l'absolu, en tension vers un idéal situé au-delà des mots. Si aucune transcendance n'est envisageable, les mots ne désignent plus qu'eux-mêmes, au lieu d'être l'accès à un illusoire domaine supérieur. Le texte devient une « Captieuse et pâle substance », un « Folâtre empilement d'air »; le signe est « nonchalant », « futile et fidèle » à l'écrivain. La « Variante (mais plus brève) » des mêmes stances joue, quant à elle, des possibilités de l'anagramme, de l'allitération et de l'assonance, qui créent une ligne mélodique conférant aux poèmes une cohérence sonore. D'un quatrain à l'autre, certains vers s'ordonnent selon des reprises phonétiques. Le son et le sens sont ainsi étroitement liés, comme intriqués, dans le genèse comme dans la lecture et l'interprétation des textes.

Le questionnement de l'écriture poétique sur elle-même parcourt le recueil, plus ou moins voilé par le jeu des métaphores, et se propose comme une voie de lecture possible des textes. Une des « Treize scènes anversoises » débute ainsi (p. 28) :

> Comment l'incision des flammes
> Serait-elle de métaphores
> Faite, de mots du calame
> Antique venus, renforts
> Tordus aux affres de l'âme?

Comme en écho au *Coup de dés* mallarméen - « Rien n'aura eu lieu que le lieu » -, il est affirmé que « les flammes/Ne sont juste qu'elles mêmes » (idem). Le poème s'offre à une double lecture, l'identification de l'apparente description référentielle d'un incendie suggérant en effet immédiatement (de par la polysémie, culturellement chargée, du mot « flammes », qui ouvre sur le registre de la poésie amoureuse, grande consommatrice de clichés) un décodage situé sur un autre plan, où l'écriture parle cette fois d'elle-même. Le poème n'est plus voué à transcrire les « affres de l'âme » : à l'instar des flammes, les mots ne sont juste qu'eux mêmes, et le chemin qu'ils tracent doit être lu dans le seul espace du texte.

Pareille lecture duplice est sollicitée à plusieurs reprises. Ainsi, lorsque Jan Baetens reprend l'image traditionnelle de la navigation comme métaphore de l'aventure poétique, il la réoriente implicitement dans cette direction où le dire poétique ne se réfère qu'à lui-même :

> Entre tous les mots quel mot
> Choisir pour nommer le gué
> Qu'ils traversent, et cette eau ? (p. 20)

La syntaxe très étudiée de la phrase instaure un rejet qui, métatextuellement, désigne le seul et unique « gué » que la ligne de mots peut « traverser », hors de toute prétention à atteindre une forme de réalité hors du langage : le passage d'un heptasyllabe au suivant. Le poème ne « traverse » que la blancheur de la page, l'écoulement de l'« eau » traduisant le développement du texte dans sa matérialité. Pour le dire autrement, à sa manière, le vierge vers ne désigne que sa coupe !

Parmi les nombreux dispositifs formels qui régissent l'organisation textuelle, cette traversée du langage et de la page, on s'attardera sur une impeccable « Sextine », et sur « Post Mortem », étonnante suite de quatre sonnets constitués de la permutation (avec de précises variations qui ne doivent rien au hasard[3]) d'une matrice de quatorze vers. Il nous est ainsi rappelé que *Vorigine* d'un poème est à chercher dans les mots, que le sens se construit par la combinaison des signifiants, qu'il ne préexiste pas à la mise en mots. La signification est un pur effet de lecture, la résultante de l'agencement scriptural, de la disposition des signifiants sur la page[4]. Le poème n'est plus donné trompeusement comme l'expression de l'intériorité du poète « médusé »[5] («Je ne suis pas médusé » -p. 28).

Dans le même esprit, six des « Sept méditations flamandes » sont construites, deux par deux, sur un même système de rimes (p. 38-40). Ce sont les rimes qui suscitent le déploiement des poèmes, selon une disposition en miroir fort intéressante qui associe la « Gloire » au « Leurre » (titres des premier et dernier poèmes, qui proposent le même schéma rimé). C'est par le maniement des « leurres » - c'est-à-dire, des mots ayant abandonné toute aspiration à formuler une quelconque vérité, à atteindre le réel - que le poète aspire à la « gloire », à laquelle il s'adresse en ces termes : « Grime mon vers, grise l'heur/Donne-moi faste et bonheur. Dispose les mots du leurre ».

On peut évidemment apprécier les poèmes de Jan Baetens d'une autre façon, goûter sa parfaite maîtrise de l'impair et la fluidité de sa phrase, ou bien se laisser séduire par ses évocations, par touches précises et précieuses, des paysages de Belgique. Les *416 Heptasyllabes* n'interdisent aucun plaisir de lecture, tout en préservant l'extrême cohérence de leur style et la rigueur de leur conception. Et cela sans aucun doute parce que Jan Baetens a eu l'intelligence de ne pas basculer du souci de la forme dans l'hermétisme et la gratuité littéraliste.

Jacques-Denis Bertharion

[1] Jan Baetens, *L'Éthique de la contrainte*, Louvain, Peeters, 1995.

[2] Ne pratiquant hélas pas le néerlandais, et en l'absence de renseignements sur la complémentarité du travail de Dirk Van Bastelaere avec celui de Jan Baetens, je ne commenterai ici que les poèmes français. Je citerai toutefois cet extrait du prière d'insérer : « tous les poèmes ont été écrits d'abord en français [...] avant d'être *refaits en néerlandais* » (je souligne), qui indique que le passage d'une langue à l'autre ne s'est pas limité à une traduction mot à mot, mais a consisté à élaborer les équivalents de certains dispositifs discursifs.

[3] On observe une grande régularité :
deux vers du premier sonnet sont soumis à une variation dans chacun des trois autres sonnets. De I à II : « D'avoir la nuque brisée » —» « Et d'avoir le dos brisé » et « Morts pour la postérité » —> « Rois pour la postérité »; de I à ni : « Que toucher du doigt je n'ose » « Les toucher du doigt je n'ose » et « Au dessus des bras ballants » -> « Au dessus des doigts ballants » ; de I à IV : « De leur regard l'exacte cause » —> « Et des regards l'exacte cause » et « Quand debout un court instant » —» « Quand roides un court instant ». Quant aux permutations des vers, nul doute qu'elles sont réglées selon un algorithme précis.

[4] Sur ce point, la poétique de Jan Baetens rejoint les analyses dévelop-

pées par les avant gardes littéraires des années soixante et soixante-dix, comme *Tel Quel*. Citons cette phrase de Jean-Louis Baudry : « le signifié en tant qu'il soutiendrait un signifiant disparaît, l'effet de signification ne relevant que des rapports qui se créent entre les éléments signifiants distribués sur la même surface » - Jean-Louis Baudry, « Écriture, fiction, idéologie », in : Tel Quel, *Théorie d'ensemble* (ouvrage collectif), Le Seuil, 1968 (Tel Quel), p. 136.

[5] Pascal Quignard a rédigé un très bel essai intitulé « Petit traité sur Méduse » (in *Le Nom sur le bout de la langue* [1993], Gallimard, coll. Folio, 1995). L'individu médusé, incapable de s'exprimer, comme pétrifié dans un hurlement de terreur, est pour lui la figure emblématique du poète dans son combat avec une réalité qui se dérobe au langage, sidéré dans son face à face avec la femme (Méduse) qui symbolise notre impensable origine, l'avant-vie impossible à étreindre dans les mots (« Nous avons un blanc à notre source. Nous éprouvons l'impossible pensée de l'originaire » - p. 70). Plus précisément, le poète est celui qui tente de dépasser, de conjurer ce mutisme en acceptant d'affronter cette défaillance du langage, et tente de retrouver les mots manquants. La poésie est la « parole vraie » qui vainc le chaos, dans l'attraction d'un au-delà des mots : « Sans cesse un au-delà inattingible nous tire à lui à l'intérieur du langage comme un vase communicant. Il ne peut être atteint par le langage. C'est ce dont la parole veut parler qui se tient sans cesse sur les lèvres mais, n'appartenant pas à la parole, se dérobe à son attraction » (p. 77). On comprendra l'écart existant entre l'écriture pratiquée par Jan Baetens et cette vision plus « philosophique » (et psychanalytique) de la poésie comme rapport sans cesse raté et recommencé avec le réel toujours absent (cette rhétorique blanchotienne de l'absence se retrouve dans une autre œuvre importante : celle de Bernard Noël). Prenant ses distances avec les figures mythologiques de Méduse ou des sirènes, le poète dont l'image se façonne dans les 416 Heptasyllabes s'éloigne de la mission d'enchanter le monde et les hommes. Son rapport au langage semble plus apaisé, en tout cas dénué de toute détresse métaphysique.

À propos de Gilles Tronchet, *La Métamorphose à l'œuvre. Recherches sur la poétique d'Ovide dans les* Métamorphoses, Peeters, Louvain-Paris, 1998, 648 pp.

Les *Métamorphoses* d'Ovide sont un classique de la littérature universelle, mais un « classique » bien peu compassé. Pour cette raison, il a inspiré l'admiration des maniéristes et des baroques, et notamment celle de Gongora, qui les donnait comme exemple à ceux qui auraient voulu comprendre l'esthétique « intriquée » de ses *Solitudes*. Car, que l'écriture même soit l'agent d'une permanente métamorphose, nul mieux qu'Ovide n'a su le comprendre : écrire c'est toujours recomposer ce qui surgit à la pensée, réinventer des images ou des mythes vieux comme la culture humaine, reprendre et conjuguer les versions d'écrivains antérieurs. Cette conscience aiguë d'une littérature qui s'accomplit dans le jeu permanent du même et de l'autre a incité sans doute le poète à choisir comme fil conducteur le thème des transformations merveilleuses.

Gilles Tronchet a voulu mieux comprendre, grâce à l'étude minutieuse

du texte latin, le caractère fascinant que revêt cette accumulation d'histoires dont le scénario global se reproduit sans cesse tout en multipliant les variations, de façon à obtenir une foule d'épisodes originaux mais associés par d'innombrables résonances. Il a aussi voulu explorer la savante stratégie narrative qui permet à Ovide de déployer d'un bout à l'autre du poème un récit continu mais problématique, depuis la création de l'univers jusqu'à l'époque de l'empereur Auguste. Ainsi, les *Métamorphoses* offrent un curieux foisonnement d'anecdotes extrêmement variées et, nonobstant, le poème forme un tout, comme le proclame son prologue où s'affirme la volonté d'unifier le corpus mythique des transformations merveilleuses en un récit continu depuis la création du monde jusqu'à l'époque où Ovide a vécu.

Un tel projet comporte une grande part de jeu : sous une manifeste diversité, se révèle la constance d'une démarche ludique, attirant continuellement l'attention sur l'édifice narratif et formel qui se développe.

Gilles Tronchet, dans *La Métamorphose à l'œuvre,* s'applique à inventorier les procédures auxquelles le poète a eu recours pour installer une continuité narrative, sans cesse relancée, mais sans cesse relativisée.

Il s'efforce également d'élucider les circonvolutions d'une écriture qui multiplie les rapprochements et les corrélations entre les histoires évoquées, qui combine d'incessantes réminiscences issues de poèmes et d'écrivains antérieurs, au point de constituer un véritable entrelacs au sein du texte. Ainsi les relations différenciées qu'entretiennent les *Métamorphoses* avec maints écrits antérieurs s'offrent-elles au lecteur comme autant de pistes, qui se rencontrent et se conjuguent pour produire, par leur assemblage, un édifice poétique original. L'intertextualité s'affirme comme un aspect déterminant de la composition, où les poèmes préexistants ne sont pas une simple source d'idées qu'Ovide aurait ensuite développées, mais la base même d'une écriture qui adapte, transforme ou se démarque, en manifestant de façon permanente son rattachement à une lignée littéraire. L'un de ses modèles est bien connu : c'est le chant de Silène développé par Virgile dans la sixième *Bucolique,* comme la représentation en abrégé d'un parcours à travers la fable, dont les *Métamorphoses* constituent pour ainsi dire une immense amplification.

Les éléments du texte, qu'il s'agisse de vers isolés, de thèmes ou d'anecdotes, accusent, selon Tronchet, une tendance générale à se rattacher les uns aux autres par des ressemblances de toutes sortes qui ne dépendent pas seulement de l'intégration narrative. Plus ou moins flagrant suivant les passages, le phénomène de l'analogie, qui connaît une immense diffusion dans le poème tout entier, s'affranchit donc, pour ainsi dire, des lois propres au récit. Malgré tout, Tronchet pense qu'il mérite d'être analysé en regard de ce dernier, parce qu'il ne transparaît qu'en se surimposant à l'ordonnancement linéaire de la fiction. En réalité, un principe de classement analogique se conjugue avec l'agencement narratif pour structurer l'ensemble des *Métamorphoses.* Toutefois, selon Tronchet, ce principe associatif ne s'applique pas toujours de manière identique, mais les liens qu'il promeut doivent être répartis en deux grandes catégories qui sont abordées successivement : d'une part, ceux qui obéissent à une organisation

formelle et projettent sur l'œuvre ou sur une partie de celle-ci l'esquisse d'une architecture, comme les effets de symétrie qui existent dans le livre central des *Métamorphoses,* ceux également qui relient le milieu du poème et ses deux extrémités; d'autre part, le foisonnement d'échos et de similitudes, qui concrétise dans toute la trame du poème la parti pris d'une écriture « métamorphique », en congruence avec la thématique dominante du récit.

Du reste, l'analyse du récit, dans les *Métamorphoses,* est confrontée sans cesse aux correspondances de données similaires qui contestent l'organisation proprement narrative, y introduisent, selon Tronchet, une logique hétérogène. De la sorte, le poème se trouve marqué par une ambivalence fondamentale qui confronte la linéarité de son déroulement comme récit unitaire avec un réseau de corrélations transversales.

Plus généralement, la poétique ovidienne relève de l'hybridation des formes, d'une inspiration plurielle, qui promeut le mélange des motifs et des sources. De bien des manières, elle contrevient donc aux règles qu'Horace avait édictées, peu auparavant, dans son *Art Poétique.* Réfractaire à l'adéquation exigée entre le ton et le sujet, comme au respect des différences entre les genres, Ovide se démarque sciemment des préceptes horatiens auxquels il n'a pas manqué de faire quelques allusions ironiques, soulignées par Tronchet, bien révélatrices selon lui de la poétique ovidienne. Non que les *Métamorphoses,* échappant aux catégories traditionnelles, récusent purement et simplement l'héritage des écrivains antérieurs, bien au contraire : elles s'inspirent à la fois de presque tous les types de poésie préexistants dans les littératures grecque et latine, mais sans déférer à aucun modèle particulier, car, selon Tronchet, les *Métamorphoses* transforment, contestent et problématisent leurs emprunts.

Ainsi, l'observation minutieuse du texte réalisée par Tronchet, appuyée par les commentaires préexistants, le conduit à découvrir sans cesse de nouvelles pistes.

Pourtant, le lecteur attentif ne risque pas de se perdre dans la profusion quasi vertigineuse de données, dans les circonvolutions d'un poème que Tronchet soupçonne d'avoir été conçu sur le modèle du Labyrinthe : *Implet innumeras errore uias,* « en d'innombrables passages, il multiplie les raisons de s'égarer », écrit Ovide à propos de Dédale dont la figure est évoquée presque au centre des *Métamorphoses,* comme une possible image de sa démarche même. Il s'agirait donc bel et bien, selon la terminologie de *Formules,* d'une « contrainte de composition » observant le « Premier Principe de Roubaud » : toute œuvre construite à partir d'une contrainte parle de cette contrainte.

Cette œuvre insituable, polyphonique et plurivoque, rejoint, selon Gilles Tronchet, une certaine conception moderne de la littérature, où l'expérimentation d'une combinatoire et le jeu distancié par rapport aux normes prennent le pas sur le recours à des formes préétablies, pour fournir les bases d'une écriture qui devient en partie son propre objet.

Mais cela, il fallait savoir le voir : *La Métamorphose à l'œuvre* reflète ainsi le plaisir d'une lecture à la fois hédoniste et rigoureuse, sans cesse agrémentée par l'humour dont témoigne l'écriture ovidienne. Avec

elle, se manifeste une composition poétique d'une étonnante virtuosité et d'une frappante actualité. Pour Tronchet, elle semble même, par certains aspects, préfigurer les recherches du vingtième siècle, celles d'un Francis Ponge sur la représentation d'un objet à travers les différents états d'un texte, ou encore l'interrogation des nouveaux romanciers sur les ressources et les apories du récit.

Ces récits de métamorphoses dont Ovide a tiré son œuvre majeure restent capables, après deux mille ans, d'exercer un puissant attrait sur le lecteur moderne. Dans l'étude de Gilles Tronchet, les lecteurs sont conduits vers une approche renouvelée, métamorphosée, des *Métamorphoses.*

J.V.

A propose de Paul Braffort, *Science et Littérature - les deux cultures, dialogues et* controverses *pour l'an 2000* (Diderot, collection Le Jardin des Sciences, 1998, 315 pages)

Pour mémoire, Paul Braffort est l'elfe touche-à-tout qui suivit les cours de Gaston Bachelard, qui enseigna sans se fâcher le lemme de Zom à Boris Vian, qui fut soupçonné par la DST d'être un espion venu du froid (à la suite d'un canular de Francis Blanche), qui lança les bases de l'électrodynamique stochastique, qui fit chanter la Joconde à Barbara, qui hypertropa le théorème de Zeckendorf et brazzla trente-quatre chandelles dans la *Bibliothèque Oulipienne,* qui informatisa le lambda-calcul, qui cofonda l'Alamo, etc.

Avec *Science et Littérature*, il nous offre maintenant un livre encyclopédique, aux ramifications multiples, truffé de références et ponctué d'allusions, qui enchantera les érudits. Approximation sur papier d'une version hypertextuelle rêvée, cet ouvrage comporte davantage de noms propres que de pages, c'est dire toute la difficulté de le résumer. Paul Braffort relate la longue histoire des rapports tantôt osmotiques tantôt conflictuels entre la science et la littérature. Bien entendu, vu son parcours, il est partisan de l'unité culturelle, ce qui me paraît sage, car, même s'il est souvent utile de marquer les différences, je crois que c'est surtout en créant des liens que l'intelligence et l'imagination progressent. Cette philosophie symbiotique se manifeste dans les œuvres de Lucrèce, Khaayam, Lulle (le magnat de l'art), Rabelais, Cyrano de Bergerac, Diderot, Blake, Coleridge, Goethe, Novalis, Poe, Carroll, Mallarmé, Lautréamont, Jarry, Valéry, Musil, Borges, Canetti, Eco, pour ne citer que quelques noms, sans oublier Queneau, Calvino et Nabokov, triangle magique auquel un important chapitre est consacré. Car il s'agit bien d'un triangle, dont l'auteur passe en revue les sommets, les arêtes et le centre de gravité : un désir de tout connaître, de tout relier, assorti de l'inévitable inquiétude que cela engendre.

Cet ouvrage aurait dû s'intituler « Noces de la Science et de la Littérature ». Mais tout n'est pas rose entre les deux partenaires : de la querelle récurrente des vieux habits et des habits neufs, semée par le Petit-Poucet, au récent cocktail Molotov de Sokal et Bricmont, sans omettre la controverse entre le grand-père et le grand-oncle

d'Aldous, ni la bataille de boules de neige qui suivit la parution de *The two Cultures*, il y a du monoxyde d'hydrogène dans le butane. Paul Braffort analyse le grain de ces frictions qui n'ont rien de simple. Relevons quelques positions parmi les plus intéressantes. Selon Charles P. Snow, ce qui manque tant au scientifique qu'au littéraire, c'est une connaissance véritable de l'autre. L'opposition entre les deux cultures demeure présente notamment dans la réalité scolaire. Selon Victor Hugo, la science et l'art sont les deux versants d'un même fait, mais la science est perfectible et l'art non. Selon Arthur Koestler, les processus conscients et inconscients sous-jacents aux trois domaines de l'activité artistique, de la découverte scientifique et de l'esprit comique ont une même structure fondamentale.

Je vois au moins trois bonnes raisons de lire en le mesurant le volume de Paul Braffort : il foisonne d'informations riches et pertinentes ; il plaide pour une quête - difficile, inachevable et dénuée de tout dogmatisme - de l'unité; il donne des idées aux créateurs de tous bords, qu'ils s'occupent de bâtons, de chiffres ou de lettres. Deux petites réserves : de trop nombreuses coquilles (imputables à l'éditeur et non à l'auteur) et quelques noms propres dont je regrette l'absence (Alphonse Allais, Charles Cros, Douglas Hofstadter et Paul Watzlawick, notamment). Le complément potentiel d'un tel livre serait évidemment une anthologie monumentale de textes amalgamant science et littérature. J'en rêve...

Pascal Kaeser

À propos de Roland Brasseur, Je me souviens de Je me souviens : notes *pour Je* me souviens *de Georges Perec à l'usage des générations oublieuses,* Castor astral, coll. « L'Iutile »>, 1998, 302 p.

Le récent livre de Roland Brasseur a rencontré un très grand succès critique. Rappelons que de nombreux articles ont salué son entreprise, alors même que ses résultats étaient publiés à compte d'auteur, dans une première version. *La Quinzaine littéraire,* par exemple, demandait son édition, *Le Nouvel Observateur* lui consacrait une double page. Sa parution en juin dernier, au Castor astral, a entraîné une multiplication de compte-rendus, tous élogieux, dans des quotidiens grand public - du *Figaro* à *Libération* - ou des hebdomadaires - *Le Canard enchaîné* récemment. Plus encore, l'ouvrage a été sélectionné pour le prix Médicis essais.

De fait, ce travail suscite la sympathie, et l'admiration. L'auteur, enseignant en maths-spé, à Troyes, en indique l'origine dans sa préface. Le 20 janvier 1989, au théâtre Mogador, il a assisté à la lecture des *Je me souviens* par Sami Frey. « Je me souviens du plaisir que j'ai éprouvé à sentir le plaisir des autres spectateurs. [...] Et de mon inquiétude : que peut comprendre le lecteur ou le spectateur de vingt ans ? [...] Je me suis dit : « Je vais leur expliquer. » D'où une recherche colossale, à travers les *Paris-Match,* les fichiers de la BN, les cartons des brocanteurs... « J'accumulais les images, les photos, les publicités Astra et les buvards La Vache sérieuse. Encore des pages de

livres, des revues, des journaux. Des livres consacrés au métro, à Marie Besnard, à Malcolm X. Les romans et les disques dont parle Perec, *Premier de cordée* et Dario Moreno et les mémoires de Moustache. »

Roland Brasseur a ainsi « éprouvé le bonheur de la traque, que connaissent bien les collectionneurs. » Et ce bonheur se transmet bien sûr au lecteur. D'autant que l'auteur a su choisir des anecdotes amusantes. A propos du « Je me souviens » 339 - « Je me souviens des programmes de radio (*Comme il vous plaira*) présentés par Jean-Pierre Morphée et? » - il nous apprend que Jean-Pierre Morphé est l'un des animateurs de *Qui êtes-vous ?* un entretien avec un écrivain ou un artiste, à mi-chemin de la psychanalyse et de l'interrogatoire policier. Et il ajoute que Mauriac avoue lors de cette émission : « Je crois que la foi d'un Léon Bloy, que la foi d'un Bernanos est d'une qualité très supérieure à la mienne. » Bonne anecdote, qui n'« explique » peut-être pas ce « Je me souviens », mais qu'importe! Et comme le dit Roland Brasseur lui-même : « Je ne me suis pas refusé le plaisir de déborder un peu, ou beaucoup. »

Entreprise débordante, celle de *Je me souviens de* Je me souviens était dès l'abord une entreprise de comblement : il fallait rassembler le maximum d'informations, il fallait tout expliquer. Elle pourrait alors sembler paradoxale, si l'on considère le projet de l'œuvre perecquienne elle-même. La « trace » n'est-elle pas toujours, dans cette œuvre, trace d'un vide, d'un blanc, d'une absence? Pour Roland Brasseur, « quand Perec se souvient de *Farrebique* ou de la myxomatose, il se souvient de bien autre chose que de leurs noms. » Et c'est cet « autre chose » auquel *Je me souviens de* Je me souviens s'intéresse. Cette hypothèse peut être opposée à celle de Christelle Reggiani. Lors du séminaire Georges Perec du 16 janvier, s'intéressant au statut des noms propres dans *Je me souviens* - et à leur opacité constitutive - elle concluait : « l'opacité, dans *Je me souviens*, ne me paraît pas pouvoir être considérée comme une conséquence accidentelle, et par là secondaire, de l'écriture nostalgique d'une « mémoire générationnelle » qui pourrait, de fait, définir le projet du texte. Elle me semble, bien au contraire, première, et devoir être comprise comme la visée même de l'écriture du livre. »

Ces remarques, toutefois, n'empêchent pas de constater l'utilité de l'ouvrage de M. Brasseur. On y trouvera des informations indispensables, par exemple à propos des « erreurs » de Perec et de leur statut. On y trouvera aussi des rapprochements, citations d'autres œuvres, de Perec ou non, renvois d'un « Je me souviens » à d'autres. Ainsi, « Je me souviens de Moustache » (n° 342) est rapproché du n° 60 (« Je me souviens des G-7 avec leurs vitres de séparation et leurs strapontins »), parce que Moustache est né dans un de ces taxis. Mais quel lecteur le sait, si ce n'est celui des « notes pour *Je me souviens* » ? Le livre de Roland Brasseur fournit donc plus que des informations, - comme il le dit lui-même, des « explications », c'est-à-dire une lecture. Et de ce point de vue (c'est mon seul vrai regret), j'aurais aimé que l'auteur explicite davantage ses choix. Si certaines citations sont par elles mêmes éclairantes, ainsi de la reprise des noms de Jerry Lewis et Dean Martin (cités dans le « Je me souviens » n° 291) parmi les noms d'athlètes de *W* (p. 129), quel est, par

exemple, le statut des citations d'autres auteurs, de Sartre à Modiano, en passant par Hervé Le Tellier? Y a-t-il citation, ou simple référence à un univers commun ?

Sans doute de telles explicitations auraient-elles donné un ton trop universitaire à ces « notes ». Et Roland Brasseur, qui interviendra bientôt au séminaire Perec à propos de « Perec et Modiano », qui a déjà écrit des articles sur *Je me souviens* et *I remember* (de Joe Brainard), ou sur les sources iconographiques du livre de Perec[1] détaille ailleurs sa lecture. On consulte donc avec grand plaisir cet ouvrage de référence, dont les multiples anecdotes et illustrations rappellent une époque disparue.

Cécile De Bary

[1] Dans la revue *Le Cabinet d'amateur.*

Pour lire l'Oulipo

À propos de Marc Lapprand *Poétique de l'Oulipo* (Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1998)

L'Oulipo est rarement pris comme le sujet exclusif d'un ouvrage critique. Il faut donc saluer l'entreprise de Marc Lapprand, qui considère les productions oulipiennes dignes du même intérêt et du même respect que n'importe quel « courant » littéraire, à une époque où certains universitaires ont encore du mal à considérer Queneau et Perec comme gens sérieux.

Le projet de M. Lapprand est double dégager les opérations majeures qui génèrent les textes ; s'interroger sur les parcours de lecture que proposent ces textes écrits sous contraintes. Autrement dit, il s'agit d'interroger tout à la fois la *production* et la *réception*, *Vécriture* et la *lecture* des textes.

Le critique insiste sur le second point, qui constitue l'aspect le plus novateur de sa démarche. Il lui paraît capital de considérer les textes oulipiens comme des œuvres à part entière, offertes à toutes les entreprises exégétiques, à toutes les formes de discours interprétatifs, et non pas comme les simples applications de dispositifs formels : « ces poèmes véhiculent une charge affective, émotive, qui ressortit au connotatif, et qui ne saurait trouver d'explication au seul titre d'une manipulation acrobatique de lettres, syllabes, mots ou syntagmes ».

En postulant une lisibilité des *poèmes* oulipiens (désignation peut-être un peu rapide, qui mérite une discussion théorique), le critique pose avec acuité le problème épineux du statut de la contrainte : « Nous proposons [...] que tout texte oulipien est lisible, et que, quel que soit son degré de lisibilité, une lecture intelligible en est possible, à l'écart de la contrainte qui l'a généré ». En effet, on sait que beaucoup d'oulipiens mettent l'accent sur l'élaboration des contraintes davantage que sur les résultats, c'est-à-dire les textes actualisant les contraintes. Le rééquilibrage de la relation critique proposé par M. Lapprand est salutaire : il ose affirmer que les textes oulipiens ne sont pas la propriété intellectuelle exclusive de leurs concepteurs, que leurs lecteurs sont libres de les interpréter comme ils l'entendent.

Mais le travail de M. Lapprand, on l'a vu, concerne également la produc-

tion des textes. Le projet d'orienter l'étude de l'Oulipo du côté de la réception, en accordant la priorité au texte, entre ainsi en contradiction avec le titre et l'organisation interne de l'ouvrage. Le projet de lecture de i'Oulipo relève pleinement d'une *esthétique* (examiner les stratégies de lecture face aux textes), et se place ainsi en décalage avec la démarche qui structure l'essai, qui elle relève bien d'une *poétique* annoncée en titre (dégager les principales procédures d'écriture oulipiennes, constitutives d'un projet artistique). Le critique semble hésiter entre deux démarches qu'il a parfois du mal à articuler.

Cette remarque méthodologique mise à part, le travail de Marc Lapprand est remarquable par plusieurs aspects. La première qualité de l'ouvrage est son constant respect du lecteur. M. Lapparand étudie le plus souvent des textes publiés dans *La Bibliothèque oulipienne*, et qui n'ont pas forcément été repris en volumes[1]. Ils sont ainsi portés à la connaissance et à la curiosité d'un lectorat plus large, qui ne connaîtrait de l'Oulipo que les deux livres disponibles en Folio[2]. De même, les analyses sont toujours menées avec un égal souci de clarté et de lisibilité : Lapprand refuse d'utiliser le vocabulaire souvent jargoneux des études littéraires et de surcharger son texte de notes infrapaginales. Rares sont les critiques qui ménagent ainsi leurs lecteurs, surtout sur un tel sujet qui peut prêter à des considérations souvent fort complexes.

La seconde qualité de l'essai est sa pertinence globale. Les cinq règles fondamentales qui sont proposées rendent compte de manière convaincante du travail oulipien : Chiffres + lettres = combinatoire ; Imagination + contrainte = liberté; Économie + saturation = optimisation ; Transformation + réécriture = anoulipisme; Humour + liberté = synthoulipisme. M. Lapprand opère des synthèses réussies sur les tendances essentielles du travail oulipien. Ainsi, il fait le point sur l'apport de l'ordinateur dans la création textuelle, depuis le groupe pionnier ALAMO jusqu'aux sites Internet les plus récents. On pourra cependant estimer que l'informatique est un outil plus productif qu'il ne l'affirme, surtout dans une perspective où le lecteur est sollicité comme co-producteur des textes (ce qui conduit à repenser les notions de *texte* et de *propriété intellectuelle* - ce bouleversement des représentations de la littérature est la conséquence logique de l'effacement, dans le processus créateur, de l'Auteur en tant que conscience, qu'individualité psychologique).

Mais le plus convaincant réside dans les interprétations des poèmes hétérogrammatiques de Perec (*Ulcérations*, *Alphabets* et *La Clôture)*, souvent étudiés du seul point de vue formel du maniement de la contrainte. Le critique exploite les possibilités interprétatives des poèmes, indépendamment de la contrainte hétérogrammatique. Il relève les champs lexicaux dominants, ce relevé étant le principe d'une lecture attentive à construire une cohérence sémantique, à mettre au jour des réseaux de sens. En postulant une lisibilité des textes, Marc Lapprand déclare aller au-delà du travail de Bernard Magné, qui aurait exclusivement étudié les procédures formelles. Mais si l'on relit le cinquième *Cahier Georges Perec*[3], on remarque que B. Magné s'attache lui aussi (selon des présupposés et des modalités d'analyse certes différents) à construire une véri-

table lecture des textes. La démarche de Lapprand n'est pas contradictoire avec celle de Magné (tous deux explorent ainsi la dimension « métadiscursive » (Lapprand) ou « métatextuelle » (Magné) des poèmes, qui parlent de l'écriture) : elle la complète plutôt d'une manière heureuse.

Ainsi, on ne peut qu'être séduit par la très belle étude que M. Lapprand consacre à *La Clôture*, recueil dont il souligne le poids autobiographique grâce au repérage de ses thèmes et champs lexicaux dominants : la mort, l'agonie, le silence, le vide fondateur de l'expérimentation poétique. En suivant une voie qui lui est propre, le critique rejoint (bien involontairement, si l'on en croit ses déclarations à ce sujet) les conclusions de B. Magné sur le marquage autobiographique des textes perecquiens (ce que Magné nomme « l'autobiotexte perecquien »[4]).

Plus généralement, M. Lapprand voit dans la pratique de l'hétérogramme « une aporie inhérente au langage : la réalité ne peut plus être que balbutiée, son inintelligibilité exige qu'un nouveau langage poétique lui soit consacré ». Cette interprétation philosophique de la poétique oulipienne n'est malheureusement pas développée. Sans doute se révèle ici une des limites de l'essai.

La volonté affichée par l'auteur de ne pas entrer dans de trop complexes considérations intellectuelles semble lui interdire tout dialogue des productions oulipiennes avec les autres écrits théoriques et littéraires des années soixante, alors même que ce dialogue aurait permis de mettre en perspective les présupposés du travail scriptural oulipien. Le constat de l'inintelligibilité du monde, et la nécessité d'expérimenter le désastre de l'écriture trouvent de très précis échos chez de nombreux écrivains (de Blanchot à Christian Prigent, en passant par *Tel Quel* et le très - trop ? - prolixe Jean Ricardou, etc.). On aurait espéré qu'une *Poétique de l'Oulipo* esquisse au moins de tels rapprochements, afin de pointer des échos, de signaler des similitudes entre les divers questionnements littéraires et philosophiques qui ont marqué les dernières décennies. À cet égard, on peut signaler que l'Oulipo et *Tel Quel* ont la même date de naissance : 1960, et que les dispositifs antireprésentatifs mis en place dans certains nouveaux romans et, par exemple, *La Vie mode d'emploi* de Perec, sont très proches.

Ce défaut de mise en perspective est le principal reproche que l'on peut formuler à l'encontre du travail important réalisé par Marc Lapprand. Ainsi, il consacre un chapitre (« Chiffres et lettres ») à l'utilisation dans le procès de l'écriture de certains chiffres et nombres élus par les Oulipiens pour leurs propriétés arithmétiques. L'« abécédaire numéro logique » qu'il propose est un outil fort utile pour appréhender les textes construits sur des bases mathématiques (on pense en particulier à Queneau, à Roubaud, et, encore une fois, à Perec). Mais on aurait attendu un développement plus conséquent sur la dimension cabalistique, la quête initiatique du sens ultime de l'univers, qui s'inscrit en filigrane derrière la manipulation des chiffres comme des lettres (ainsi, les pratiques de l'anagramme, du palindrome, de l'homophonie). On est d'ailleurs très surpris que Michel Leiris, qui a longuement disserté sur ces sujets (ainsi dans *Langage Tangage)*, ne soit pas cité dans l'ouvrage, alors que cet auteur était une des références majeures de Georges Perec (entre autres).

De même, le chapitre intitulé « Imagination et contrainte » n'évoque que très rapidement le rejet de *V inspiration,* qui constitue un des points d'appui des avant gardes des années soixante (Lapprand glisse d'ailleurs rapidement de la notion d'inspiration à celle d'imagination). Il est dommage que ces aspects essentiels de la réflexion sur l'écriture n'aient pas été davantage mis en valeur, car ils auraient permis de mettre en valeur une facette souvent négligée du projet artistique oulipien.

Du côté de la réception des textes, également, certains commentaires sont parfois surprenants. Ainsi, les transformations par Queneau des poèmes de Mallarmé, qu'il réduisait à leurs sections rimantes (« Phane Armé »), sont présentées d'une manière très descriptive, avec le souci plutôt curieux de vérifier si le sens du texte source est à chaque fois respecté ou modifié. Dans la perspective esthétique qui est celle de Lapprand, on aurait plutôt attendu une réflexion sur le rôle de la *rime* dans la construction du sens qu'est toute lecture (la mise en relation de mots associés visuellement, phonétiquement et rythmiquement, autorise une lecture tabulaire, qui subvertit la linéarité de la langue).

Dans le même ordre d'idées, on est surpris par ce jugement étonnant porté sur le grand palindrome de Perec, réduit à « une suite inarticulée de syntagmes » qui « demeure hermétique à toute interprétation ». Surpris, parce que ce jugement est en porte-à-faux avec le postulat de la lisibilité des textes oulipiens qui gouverne l'entreprise de Lapprand. Cette non-signifiance, ce refus apparent de toute cohérence sémantique, de la constitution d'un sens transparent, répond à des exigences éthiques que le critique n'aborde pas (on pense, par exemple, à la notion de « langage grandiloquent », c'est-à-dire d'un langage qui rate volontairement le réel, construite par Clément Rosset). C'est la notion même de *cas limites* (c'est-à-dire les textes simplement guidés par le goût de l'exploit, du record), proposée par le critique, et à laquelle il rattache le grand palindrome, qui mériterait d'être discutée.

Au total, l'ouvrage de Marc Lapprand vient combler un vide dans le champ critique contemporain, où l'Oulipo semble être pudiquement ignoré quand il n'est pas ouvertement dénigré ou méprisé. Il réhabilite une entreprise qui « n'a rien d'un jeu, du moins dans le sens d'une activité futile ou aléatoire ». L'Oulipo contribue à revitaliser une réflexion sur les formes fixes, et à renouveler la création littéraire contemporaine en jouant sur les normes affligeantes de la *doxa* littéraire que nous combattons dans *Formules.*

De ce point de vue, les critiques que l'on peut émettre sont une façon de poursuivre la réflexion entamée par l'auteur, et de reconnaître les vertus stimulantes d'une investigation qu'il présente lui-même comme « les premiers éléments » d'une poétique du texte oulipien. Le concept de *cas limite,* qui met en jeu la lisibilité (ou la « lecturabilité »[5]) des textes est l'exemple parfait d'un questionnement important qu'il faudra poursuivre (promouvoir la contrainte ne conduit-il pas à élire les expérimentations textuelles les plus exigeantes, donc l'illisibilité?). Peut-être Marc Lapprand inaugure-t-il une forme originale de « critique potentielle » : son panorama synthétique des productions oulipiennes et de leurs modes de lecture invite le lecteur à

*

explorer par lui-même les multiples directions qu'il suggère.

Jacques-Denis Bertharion

[1] Les 62 premiers numéros ont été publiés en quatre volumes (Seghers, 1987; Ramsay, 1987; Seghers, 1990; Le Castor astral, 1997). Nous en sommes, aujourd'hui, au-delà du quatre-vingt-dixième numéro.

[2] *La Littérature potentielle* (1973), Folio essais, 1988; *Atlas de littérature potentielle* (1981), Folio essais, 1988.

[3] *Cahiers Georges Perec* n°5 (par Mireille Ribière et Bernard Magné), Éditions du Limon, 1992.

[4] Voir Bernard Magné, « L'autobiotexte perecquien », *Le Cabinet d'amateur* n°5, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1997.

[5] Pour une présentation de ce terme, proposé par Jean Ricardou, voir Jan Baetens, *L'Ethique de la contrainte*, Louvain, Peeters, 1995.

À propos de *Luc Étienne ingénieur du langage* (Au Signe de la Licorne, Clermont-Ferrand 1998)

Le nom de Luc Étienne n'est sans doute pas celui qui vient le premier à l'esprit lorsqu'on pense à l'Oulipo. Aussi doit-on se féliciter de la parution de cet ouvrage, qui rend hommage à une figure marquante et attachante. Ce dossier, réuni par Nicolas Galaud et Pascal Sigoda, a été publié avec le concours de la ville de Reims à l'occasion d'une exposition présentée à la bibliothèque municipale de Reims. Outre plusieurs témoignages, il comporte principalement une anthologie de textes de Luc Étienne. Cette anthologie est précieuse, car elle reprend nombre de textes devenus très difficiles à consulter, car parus initialement dans des revues introuvables comme *Bizarre* ou les publications du Collège de 'Pataphysique.

Accessoirement professeur de mathématiques, Luc Étienne (1908-1984) fut surtout un vivant pilier du Collège de 'Pataphysique, où il cumula les charges dignitaires de Régent du Contrepet et de Chef des Travaux Pratiques de Versification Holorime et Bouts Rimés. À ce titre, il a pratiqué de multiples jeux langagiers que l'on retrouve parmi les contraintes d'écriture utilisées au sein de l'Oulipo, qu'il rejoint en 1970. Ainsi, il a été l'un des premiers à s'intéresser au palindrome, allant jusqu'à inventer le *palindrome phonétique*, phrase identique lorsqu'on l'écoute dans les deux sens de défilement d'une bande magnétique.

Mais pour beaucoup, Luc Étienne reste le génial responsable (de 1953 à 1984) de « L'album de la Comtesse », la réjouissante rubrique de contrepèteries du *Canard enchaîné*. Il a d'ailleurs consacré un indispensable ouvrage (*L'Art du contrepet)* à la méthode minutieuse du décalage des sons.

Luc Etienne ingénieur du langage est un livre indispensable pour qui souhaite enrichir sa connaissance du domaine oulipien. On pourra cependant lui reprocher une conception d'ensemble plutôt confuse : la bibliographie comme la table des matières s'évertuent à distinguer, dans les activités de l'auteur, des secteurs qui se recoupent en grande partie ou s'avèrent pratiquement impossibles à délimiter : les « Jeux du langage » sont artificiellement séparés des « Travaux oulipiens »; la rubrique « 'Pataphysique »

ne retient que les textes relevant d'une science fantaisiste (les fameuses « solutions imaginaires »), excluant des exercices d'écriture formels comme le contrepet et les bouts rimés (qui trouveraient tout autant leur place à l'entrée Oulipo!)...

Mais on ne peut que chaudement recommander la lecture de cet ouvrage, ne serait-ce que pour redécouvrir les joies de l'*asphyxie* et de *l'aération* d'un texte, ou pour savourer le sonnet « De l'influence de la masturbation chez les hannetons sur la chute des feuilles ».

Jacques-Denis Bertharion

À propos de Jacques-Denis Bertharion *Poétique de Georges Perec : « … une trace, une marque ou quelques signes »*, Librairie Nizet, 1998, 300 p.

La première surprise, et pas la moindre, que nous réserve J.-D. Bertharion dans cet ouvrage est d'appuyer sa démonstration sur le troisième roman publié de Perec, *Un homme qui dort*, envisagé ici comme *fiction autobiographique.* Il nous invite à voir dans le parcours « intérieur » du personnage central l'annonce des développements ultérieurs du travail de Perec : d'une part, un mouvement de repli, de « refus des mots-signes » (o.c., p. 48) débouchant sur un constat de carence; et d'autre part un retour à une confiance sémantique, à une certaine « épaisseur des signes » et à « la reconnaissance d'un vital investissement subjectif dans l'écriture » (o.c., p. 211). La conception négative, voire dysphorique, des pouvoirs des mots illustrée par l'expérimentation poétique de Perec (notamment le dossier P.A.L.F., la poésie hétérogrammatique et les variations homophoniques) ainsi que l'exhibition du code (dans *La vie mode d'emploi, Un cabinet d'amateur,* ou *53 jours)*, serait à opposer à une vision positive du langage, un « besoin du sens » manifeste dans les textes nés d'une interrogation essentiellement autobiographique tels le projet inabouti de *Lieux, W ou le souvenir d'enfance, Je me souviens* et *Récits d'Ellis Island.*

Cette bipartition a l'avantage d'être claire, mais à trop accentuer les contrastes, l'analyse perd parfois de sa finesse. Certes, J.-D. Bertharion prend soin de souligner qu'il ne s'agit pas :

> de découper artificiellement l'œuvre de Perec en deux périodes successives clairement repérables. Nous essayons plutôt de dégager dans son écriture deux grandes tendances qui nous paraissent avoir co-existé dans le temps, deux orientations qui s'équilibrent, se complètent mutuellement pour laisser émerger une relation originale et complexe avec le fait littéraire, avec les signes. Notre étude n'est donc pas tant chronologique que logique, (o.c. p. 204)

Elle tend néanmoins à instaurer une coupure et une hiérarchie entre les deux pôles en illustrant chacun par des œuvres différentes et en insistant sur la nécessité d'un « dépassement » dans le sens d'une pleine expression du moi. On en arrive ainsi à une vue simplificatrice de l'écriture à contrainte présentée comme « état de celui à qui l'on fait violence » (o.c., p. 189) et « refuge où le sujet peut se dissimuler » (o.c. p. 117), le tout aboutissant au rien : « les mots ne désignent plus rien, ils ne

disent plus rien. A la limite, c'est sur la page blanche, sur le silence que doit déboucher l'écriture » (o.c. p. 115). Quand on sait ce que l'écriture à contrainte a permis à Perec de faire et de dire - lui-même a insisté dans divers entretiens sur l'aspect libérateur de la contrainte, sur le fait qu'elle avait justement « levé des barrières » -, de telles affirmations ne manqueront pas de surprendre. Elles s'expliquent par le fait que Bertharion ne se place jamais sur le terrain du faire : ainsi, sélectionner des éléments dans une séquence a-sémantique, l'alphabet, en vue de constituer des mots n'est pas, pour lui, la première phase d'un processus de construction mais une opération de déconstruction du mot et du sens. De même toutes les manipulations - substitutions lexicales, anagrammatisation, variations homophoniques - qui permettent d'éprouver la résistance du matériau linguistique et d'en découvrir les potentialités se voient affectées d'un coefficient négatif; et cela, bien qu'on les retrouve à l'œuvre dans les textes strictement autobiographiques choisis pour illustrer la conception positive du langage. Si elle laisse perplexe, cette vision de l'écriture à contrainte a, néanmoins, le mérite de relancer la réflexion dans ce domaine.

Un compte-rendu publié dans d'autres colonnes aurait sans doute mis en valeur d'autres aspects de *La poétique de Georges Perec*. Pour conclure, je me contenterai d'insister sur l'élégance et la clarté de l'écriture de J.-D. Bertharion, le caractère hautement synthétique de certains chapitres de son livre - la partie consacrée à l'exhibition du code est un modèle du genre -, et la finesse des analyses consacrées à des textes longtemps négligés.

Mireille Ribière

À propos de *Anthologie du Noroît* (édition bilingue : français/espagnol) Montréal, éd. du Noroît, 1998

La littérature québécoise n'étant plus guère connue en France, il faut saluer l'initiative des éditions du Noroît, une des principales maisons francophones du Canada, qui diffuse une anthologie maison régulièrement mise à jour et - autre heureuse initiative - dotée depuis peu d'un digest en version bilingue.

50 auteurs, 50 poèmes, qui offrent un joli aperçu de ce qui s'est fait au Québec depuis *Refus global*, le manifeste antifolklorique de 1948, début officiel de l'ouverture du Québec au monde moderne. En dépit des gauchissements inévitables dans ce genre de publications, la sélection effectuée permet de se faire une idée assez juste de cette production, qui est souvent restée une écriture de la révolte, la poésie « traditionnelle » étant pour ainsi dire absente au niveau de la culture littéraire légitime au Québec. Toutefois, on ne doit pas en conclure trop vite que le souci de la contrainte n'y joue plus aucun rôle. Les auteurs québécois expérimentaux sont beaucoup plus attentifs aux exigences et possibilités de la contrainte que ne laisserait croire cette seule anthologie, dont les impératifs économiques (un auteur et un poème par page, avec traduction espagnole en regard) offusquent malheureusement ce qui représente un pôle majeur de l'écriture à contraintes au Canada : l'invention de nouvelles formes au niveau de la maquette des livres, notamment au niveau des rapports entre texte et image. Ces aspects sont ici littéralement supprimés, ce qui

enlève à pas mal des textes ici réunis l'essentiel de leurs qualités. Il y a donc manifestement erreur sur le genre, car le choix de ce type particulier d'anthologie conduit fatalement à une vision de la poésie comme cri, comme chant, comme bribe, comme expression de soi, au mépris de ce que s'efforcent de découvrir avec intelligence beaucoup des livres d'artistes réalisés par les poètes québécois. Quant à faire une anthologie fidèle de ces œuvres-là, dans une forme qui corresponde vraiment à leurs propriétés scripturales, ce serait un beau défi dont on peut gager déjà qu'il ferait date dans l'histoire des rapports littéraires entre l'Europe et l'Amérique.

J.B.

À propos de *Quaderno* n°l & 2 (printemps 1998), éd. MeMo, Nantes

Déclarée morte, voire irrecevable, la poésie témoigne depuis plusieurs années d'un dynamisme réjouissant. Illustrée d'abord par les tenants de la poésie traditionnelle, par exemple dans le cadre du « nouveau lyrisme », la reprise est devenue manifeste aussi du côté des écrivains soucieux d'expérience littéraire. L'aventure de la *Revue de Littérature Générale* fut peut-être éphémère, mais elle a sans aucun doute joué un rôle catalyseur, pour permettre une appréciation plus avertie des efforts d'une maison comme P.O.L et soutenus par plusieurs revues fortement engagées dans la même voie telle que *Java.*

Quaderno, que dirige Philippe Beck, s'inscrit directement dans cette tradition du moderne, qui est en France, on le sait, une tradition de l'absolument moderne. Seulement, et c'est là que cette nouvelle revue rompt intelligemment avec certaines impasses de l'avant-garde d'antan, modernité ne rime plus avec dérèglement et sabotage systématiques. Certes, l'axe contestataire du discours poétique n'est pas rejeté, mais il s'exerce surtout à l'égard de la langue et de ses clichés - et non plus à l'égard de cet autre emploi de la langue qui a nom poésie. *Quaderno* a bien compris - et l'exemple de *Formules* n'y est peut-être pas tout à fait étranger - que la poésie a tout à gagner à se réclamer d'une nouvelle lisibilité, laquelle n'est pas symptôme de facile transparence, mais de pacte nouveau avec le lecteur. Les textes mêmes rassemblés dans ce numéro vont d'ailleurs plus loin que n'annonce le court manifeste liminaire : loin de se contenter de faire bloc tout en s'ouvrant les unes aux autres, la plupart des contributions sont aussi de véritables commentaires, soit qu'elles précisent en leur sein leurs propres principes poétiques, soit qu'elles s'avèrent des lectures directes d'autres textes. Il convient ici de mentionner la très belle analyse d'un poème de Clément Marot par Christian Prigent, qui démontre combien il est fructueux de lire ce texte comme s'il avait été écrit par Ponge, entre autres.

En général, le souci du dialogue avec le passé, souvent antique du reste, est présent tout au long des pages de la revue et sous les plumes les plus diverses (et aussi les plus prestigieuses, ce qui n'est pas forcément de mauvais augure pour une jeune revue, même si c'est peut-être se donner la victoire un peu facile). En même temps, *Quaderno* accueille aussi des poètes qui parviennent à dire non moins le très contem-

porain, un peu à la manière de certains poètes américains qui n'ont pas peur d'une parole très directe, mais jamais platement orale. Bien des textes de Beck lui-même participent de ce registre, ici fort bien capté par un cycle remarquable de Pierre Alferi, « L'estomac des poulpes est étonnant » (déjà paru dans « Une anthologie de circonstance » d'Henri Deluy, éd. Fourbis, 1994). A l'exception de sa dernière ligne, qui fait un peu leçon de morale, le fragment d'Alferi que voici résume fort bien le programme que tente - et que réussit déjà à bien des endroits - la revue *Quaderno* comme l'envisage Philippe Beck :

> Non-lieu carrelé blanc ouvert la nuit de plain-pied sur la rue/
>
> La poésie Lavomatic/
> Les machines en rang identiques
> prennent tout ne laissent de trace/
> Qu'au fond au filtre du siphon poils et cheveux poussière/
> Tout mot mis en orbite un temps lavé
> par la prosodie du tambour des suées
> intimes sociales/
> Par l'estomac des poulpes les enzymes de Génie/
> Tout les mots oui n'importe quoi excepté caoutchouc plastique de la tribu fusibles/
> Perte des eaux usées néons/
> Qu'il n'ait d'odeur un temps que de cette poudre fournie/
> Son linge qu'on veille en rang face à l'anti-télé à soixante-quinze degrés qu'on récite et compte à rebours lorgnant l'identique voisin son linge/
> Voyons danser nos slips dans la sécheuse Speed Queen (p. 65)

Le second numéro de *Quaderno* tient plus que largement les promesses du numéro inaugural, même si Ton doit continuer à s'interroger sur la manière trop abrupte dont se pose le rapport essentiel entre le travail sur la forme et l'ouverture au contemporain. Mais il se lit dans cette revue des textes qui ne se lisent pas ailleurs, surtout quand il y parle « une vie moderne et plus abstraite » (selon la formule de Baudelaire justement mise en exergue). Il s'y lit aussi davantage d'auteurs jeunes que n'oseraient se permettre d'autres jeunes revues de poésie (ajoutons que les auteurs connus comme Michelle Grangaud qui participent à la revue, donnent à *Quaderno* des textes de très bon niveau). Et les auteurs traduits comme Oskar Pastior apportent ce que doivent apporter des auteurs qu'on juge dignes de traduire : une critique des modèles français, d'un côté, et des modèles à imiter par les écrivains français, de l'autre.

J.B.

À propos de *Java,* n° 17 (été-automne 1998)* Numéro spécial : Dominique Fourcade

y«va/Fourcade. Le résultat de cette rencontre logique et attendue est un dossier on ne peut plus *juste,* où l'auteur et la revue s'éclairent et s'enrichissent mutuellement. En effet, les textes rassemblés autour de l'œuvre de Fourcade vont bien au-delà de l'hommage rendu à l'un des poètes qui s'acharnent le plus à casser le poème, l'envol lyrique, la reconnaissance du registre poétique en tant que tel. À l'instar de *Java,* dont on connaît les prises de position, Fourcade est de ceux qui s'appliquent à trouver un équivalent textuel au contemporain, à la vitesse, à

la mécanique, à la banalité et au corps
et qui ce faisant veulent refaire la poésie sans tomber dans la prose.

Ce que montre fort bien *Java* est que l'œuvre de Fourcade - et plus largement le travail de certains autres poètes publiés par P.O.L avec une constance digne d'éloges - est tout sauf isolée. Témoin non seulement la diversité des signatures participant au numéro (et participant de manière visiblement concernée), mais aussi et surtout les efforts de plus d'un commentaire pour situer les textes de Fourcade dans une tradition à la fois ancienne (Mallarmé) que moderne (la poésie américaine, dont on est loin d'avoir tiré toutes les conséquences). Cependant, *Java* fait plus que poser des repères. Ce numéro démontre également que l'œuvre de Fourcaude peut se lire, se comprendre et surtout s'expliquer, et que face à ce qui apparaît à beaucoup comme de l'anti-poésie il ne faut pas avoir peur de ce geste pédagogique. A cet égard, deux contributions méritent d'être soulignées : celle de Jean-Marie Gleize, lecture engagée de *Rose-déclic*, et l'entretien d'Hervé Bauer avec l'auteur, interview théorique qui est un modèle du genre.

Certes, on peut regretter le déséquilibre entre textes de création, dont aucun ne dépasse à vrai dire l'écriture de Fourcade même, et articles théoriques, que l'on souhaitait bien plus nombreux. N'empêche que la leçon de ce numéro spécial ne laisse pas d'être clair. Ce qu'apprend Tava/Fourcade, c'est que le dépassement des formes ressassées de l'avant-garde ne conduit pas nécessairement à la réactivation plus construites des anciennes formes fixes (c'est le parti pris qu'on pourrait pour l'instant attribuer - voire reprocher - à *Formules),* mais que l'aventure de la contemporanéité absolue doit non moins être toujours tentée. *Formules* 4, qui comportera un article sur la prosodie, ne manquera pas de se faire largement l'écho de ces débats où notre revue est plus que partie prenante.

* *Java* vient d'obtenir le prix de création pour les revues.

J.B.

À propos de *Hespéris,* numéros 1 et 2, 1998, Paris/Rome, éd. Memini

Cette nouvelle revue nous réserve d'emblée une vraie surprise. Outre quelques beaux textes, surtout en prose, elle a déjà donné, en l'espace de deux numéros pourtant assez courts, un échantillon tout à fait convaincant de polémiques exemplaires de tout point de vue, à commencer bien sûr par celui du style, souvent juteux. Grâce surtout au directeur de la publication, Pierre Jourde, qui signe entre autres un très gracquien « La littérature sans estomac », nous découvrons ici avec autant de joie que de soulagement quelques illustrations d'un genre devenu bien trop rare dans les lettres contemporaines. Victimes (amplement méritées) de l'ire du chef : *Candy S tory* de Marie Redonnet, *Le Chasseur zéro* de Pascale Roze, *Vendredi soir* d'Emmanuelle Bernheim et certains trucs de Marie Darrieussecq, entre autres (ciblant surtout les femmes, Jourde montre également qu'il n'a pas peur du politiquement incorrect). Mais l'intérêt *d'Hespéris* ne tient pas seulement aux bonheurs de style de Monsieur Jourde. En d'autres pages, la revue arrive non

moins à établir une polémique croisée, dormant la parole aux « pour » comme aux « contre ». *Perpendiculaire*, mais aussi *Les Particules élémentaires*, sont ainsi objet d'une polémique où attaques et défenses se tiennent en équilibre, pour le plaisir et l'instruction du lecteur qui aurait tort de se priver de ces pages discrètes mais utilissimes.

J.B.

À propos de Les amis de *Valentin Brû,* numéros 9-10 et 11 (hors commerce)

responsable de la publication : Daniel Delbreil - 78, rue d'Assas 75006 Paris

L'amateur des littératures à contraintes qui n'aurait à sa disposition que les seuls écrits de Raymond Queneau, ne se ferait de ce type d'écriture une idée sans doute pas trop incorrecte. On ne peut donc que se féliciter de l'existence et plus encore de la teneur comme de la tenue de ces *Amis de Valentin Brû*, qu'il serait déplacé de ne considérer que comme un simple bulletin strictement réservé aux membres d'une association d'études sur Queneau. Certes, l'objectif premier de la publication est de rassembler les recherches savantes sur son œuvre. Mais la manière dont l'équipe s'acquitte de ce devoir fait que les pages des *Amis de Valentin Brû* peuvent intéresser un public plus large. La qualité des contributions, toujours précises et bien informées des discussions méthodologiques les plus récentes, transforme ce bulletin en un vrai outil de travail pour tous ceux qu'intéressent les contraintes.

On trouvera ainsi dans le numéro double 9/10 quatre communications sur « Saint Glin-glin » présentées dans le cadre du séminaire Raymond Queneau de Claude Debon. Signées Emile Lesaffre, Jacques Bimberg, François Naudin e Daniel Delbreil, ces études sont des exemples de l'érudition stimulante dont la revue a fait sa marque. L'image de Queneau qui en ressort est en effet bien plus riche et surtout plus sérieuse que celle colportée par certains médias (sans que l'humour en soit absent, évidemment). Dans le numéro 11, qui est plutôt un ensemble de mélanges, soulignons la contribution de Claude Debon, qui reproduit en une liste fort pratique les ajouts et corrections faits à l'occasion de la deuxième réimpression du premier volume Queneau de la Pléiade.

J.B.

À propos de *Texturas,* numéros 8-9

Somptueusement publiée à Vitoria à l'initiative d'Angela Sema, la revue *Texturas* continue à jouer en Espagne et ailleurs son rôle de pionnier dans le défrichage des rapports entre texte et image. De plus en plus monographique - et cette fois-ci même doublement, puisque le numéro comporte à la fois un dossier sur Ionesco et sur Huidobro -, la revue est en train de s'imposer comme une véritable encyclopédie de l'avant-garde occidentale. La poésie visuelle s'y taille la part du lion, mais pas au point d'effacer les autres traditions du moderne.

J.B.

Formules n°1 (1997-1998)

Ouverture : Ecrivains, encore un effort pour être absolument modernes. **Réflexions : Jacques Bertharion** Entre rhétorique et réconciliation, la poésie. **Jésus Camarero** La "nouvelle critique" des années 90. **Didier Coste** Le retour d'Alexandre. Sur le vers métrique contemporain. **Polémiques : Jacques Jouet** Ma Mère-Grand, que vous avez de grands dogmes ! **Jean Lahougue et Jean-Marie Laclavetine** Correspondance. **Antécédents : Daniel Bilous** Aux origines du mail-art : les Loisirs de la Poste de Mallarmé. **Giovanni Pozzi** La tradition de la poésie visuelle. **Compositions : Textes de création de** Jan Baetens, Marcel Bénabou, Michelle Grangaud, Hervé Lagor, Pierre Lartigue, Daniel Marmié **et** Gilles Tronchet **Mixtes : Jacques Roubaud** Préparation d'une famille de contraintes. **Patrice Hamel** Emergences de lettres (une lecture cognitive). **Guy Lelong** Écrit par son support. **Bemardo Schiavetta** Comment je me suis mis a écrire le LIVRE. **Notes de lecture.**

Formules n°2 (1998-1999)

DOSSIER « TRADUIRE LA CONTRAINTE »

Le laboratoire des traducteurs : Umberto Eco Introduction à Exercices de style de Raymond Queneau. **Henry Gil** Traduire Siles. **Sjef Houppermans** La traduction en néerlandais des ***Nouvelles Impressions d'Afrique*** de Raymond Roussel. **Jacques Lajarrige** Les nouveaux habits de Pétrarque, traduction et contrainte chez Oskar Pastior. **Marc Parayre *La Disparition*** : Ah, le livre sans e! ***El Secuestro*** : Euh... un livre sans a? **Antécédents : Dominique Buisset** ~~Traduire~~ la contrainte isopsèphe de Léonides d'Alexandrie **Heather Williams** Taliesin l'Alexandre gallois, le retour de la cynghanedd. **Autour de la traduction** : **David Bellos** Le Démon de l'analogie. **Douglas R. Hofstadter** Extraits de ***Le Ton beau de Marot.*** **Alain Chevrier** Du sonnet au haïku, les origines de l'haï-kaïsation chez Raymond Queneau. **Guy Lelong** La double entente mallarméenne. **Pratiques** : **Traductions possibles ou impossibles de grands textes par** Philippe Bruhat, Gilles Esposito-Farese, Pascal Kaeser, Jean Malaplate, Léon Robe! **et** J-M. Sterdyniak. **Autotraductions de** Battus, Paul Claes, Annick Duny **et** John Lee.

HORS DOSSIER : **textes de** Alain André, Alain Anseeuw, Jan Baetens, Roland Brasseur, Éric démens, Régine Detambel, René Droin, Michel Gauthier, Bernard Magné, Claudette Oriol-Boyer, Yak Rivais, Paul Louis Rossi, Stéphane Susana, Jeanne Vandepol **et** Michel Voiturier.

Pour recevoir *Formules*
Envoyer pour chaque numéro commandé un chèque
de 120 FF, port compris (+ 50 FF pour les envois hors France, jusqu'à deux numéros par envoi)
à l'ordre de **Reflet de lettres** et l'adresser
à Formules, 79, rue Manin, 75019 Paris

Appel à contributions : Formules organise, à l'occasion de son centenaire, « Borgès et l'érudition fantastique »les 1er et 4 décembre 1999. Maison des Écrivains / Sorbonne Paris III. Contacter Bernardo Schiavetta et Gabriel Saad.

Achevé d'imprimer en avril 1999 sur les presses de l'imprimerie Acco (Leuven) en Belgique.